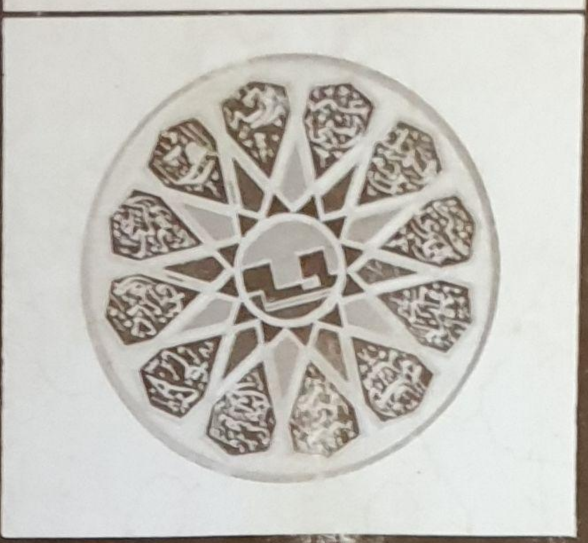


مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة

المحور الاول

الشعر والثقافة العربية المعاصرة

د. صفاء خلوصي - مطاع صفدي - د. عناد غزوان - د. عزالدين اسماعيل - فاضل ثامر



دار الشؤون الثقافية العامة


م. سرمد حاتم شكر


وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٧

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

جميع المراسلات


الثقافية العامة

مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٧

المربد السابع/ ١٩٨٦

تقديم الحلقة الدراسية

مكانة الشعر في ثقافتنا العربية المعاصرة

د. محسن جاسم الموسوي

ليست مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة عرضة للانتقاد على انها آخذة بالانحسار والتناقص، فالقضية المطروحة اليوم لا تبتدىء اثارتها للذهن من خلال المساومة في أمر موقع الاجناس الأدبية المختلفة، لا سيما عندما تخص المناقشة الشعر نفسه. لكن الموضوع الذي يستحق المجادلة والتأمل هو (انواع) الشعر و(اتجاهاته) وعلاقة أمرها بالثقافة العربية المعاصرة. ولهذا يلزم ان تكون بداية المناقشة خاصة بالثقافة العربية، فهل تختلف هذه الثقافة عن غيرها من الثقافات اليوم، وهل تتشكل وليدة هذا العصر أم انها بخصوصيتها العربية تستكمل حاضرها بماضيها متلاقحة مع روح هذا العصر ؟ وكيف توصف هذه الثقافة عند مقارنتها بثقافات العالم الثالث ؟ فالثقافة العربية اليوم ليست وليدة العصر، كما انها لا يمكن ان تكون كذلك، فهي لا تتشكل من الحاضر بل تتكون في الماضي ذاكرةً وموروثاً ووعياً، تفيق في الذهن كلما استدعت المواقف لتظهر وقرة صارمة وجادة مكتظة بفيض بلاغي تارة، ومستدعية لنصوص دالة ذات علاقة تشكل اطاراً مرجعياً للذهن العربي تارة اخرى. كما انها في تراكمها الحاضر قائماً على ذلك الموروث والوعي او متشكلاً بعيداً عنه ما زالت قلقة ومأزومة، بحكم واقع هذا الحاضر بمشكلاته السياسية والاجتماعية. واذا كانت آفاق ما بعد اليقظة الاولى في نهاية القرن الماضي قد استنفدت جهدها واستكملت صياغاتها، فان المرحلة المستقرة التي تلتها منذ منتصف الاربعينات ولغاية مطلع الستينات بدت مستقرة هادئة تتيح الحوار مع الفكر العالمي من جانب وتسمح لنمو بعض الاتجاهات الجديدة المتعارضة مع المألوف من جانب آخر. لكن الانفتاح كان بعضاً من حاجة الذهن الى تغذية نفسه انسجاماً مع احتياجات الاستقرار المديني في الوطن العربي ومتطلبات النزعات الديمقراطية الآخذة بالاتساع. أي ان الانفتاح على الفكر الوجودي في مطلع الخمسينات مثلاً لم يكن وليد نفسه، او مظهراً من مظاهر الصدفة في حياة الشعوب، بل يقترن بضغوط جديدة على الذهن العربي مثّلت نتائج الحرب الثانية بعضها، بينما مثّل اشتداد النزوع الفردي في الحياة العامة والتمثيل الدستوري في الحياة السياسية بعضها الآخر، في حين كان النزوع

نحو تغيير البنى المتوارثة الكسولة العاجزة عن تحمل اعباء المتغيرات الجديدة مظهرها الثالث، واقترنت هذه المظاهر وغيرها ايضاً بظهور مواصفات جديدة في الحياة العامة، أبرزها ظهور المدن واتساعها وتميز ملامحها وتباين جمهورها بين مديني وريفي، منتج وهامشي، مالك وشغيل، وهي ملامح كانت تبشر ضمناً بتغيرات لاحقة ذات انعكاسات على الحياة السياسية، سواء في نوع البنىٰ الدستورية (من حيث رفضها التدريجي لممثلي الملكيات الاقطاعية مثلاً)، او في نوع البناء السياسي الكلي، كمشاركة المثقفين من العسكريين او غيرهم في هاجس التغيير، مهما كانت نتائج هذه المشاركة في الحياة السياسية العربية. وعندما تكون بعض هذه الوقائع، كمشاركة العسكريين في التغييرات السياسية، قد قادت ايضاً الى اختفاء بعض سمات حياة الاستقرار بملمحيها السابقين، كان لابد من أن يعم الحياة الثقافية اكثر من دفق متقطع في الكتابة، سماته الابرز الاقتضاب والتضبيب والغموض جاداً او مفتعلاً والانفعال الشخصي النزق بديلاً للكتابة او للاجناس الادبية ذاتها، والاخذ عن شعر الثلاثينات في الغرب، واستعارة صور الاحباط والقرف من كتابات الحرب الاولى. وزادت نكسة ١٩٦٧ في تكريس انعطافة اخرى على صعيد الرفض الساخط والعدمي لفترة وجيزة من الزمن قبل ان يواجه الذهن الثقافي نفسه مرة اخرى بصدمات الواقع الصارمة، أي ان مرحلة الاربعينات والخمسينات هيأت اجواء مجدية لتنامي فرص الكتابة واتجاهاتها، وتكاملت بعض هذه الفرص بشكل اتجاهات وجدت نفسها قادرة على احتواء تفاعلها مع اللحظة الجديدة، منفعلة بها او متملية لآثارها، كما فعل السياب في (المومس العمياء) و(منزل الاقنان) و(حفار القبور) و(شناشيل ابنة الجلبي)، او كما فعل عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي ونزار سليم وغيرهم في ذلك الاعتراف البكر بالرجل الصغير، ذلك الهامشي المغلوب على أمره تارة والشغيل تارة اخرى، الذي كان مغموراً في الذاكرة العامة او مهملاً في الوعي الكلي في مجتمعات تتحدث عن كتل او بنىٰ او مصالح تقليدية مقبولة لفترة من الزمن ولم [illegible] كمقولات الا حديثاً، أي ان متغيرات الاجناس الادبية لم

تكن في صورها الصحيحة مجرد بحث عن ايقاع او تقنية او تبديل لبنىٰ السرد والحوار، بل انها حتمت بعض التبدلات الاسلوبية والمضمونية التي يمكن ان تكون مجدية، كما انها يمكن ان تكون دون مستوى الانماط الدارجة في القصيدة العمودية عند كبار روادها، او قممها حينئذ، والذين كانوا في سنوات مجدهم الكبير في طول الوطن وعرضه، مالكين الموروث والمرجعية الذهنية الاشمل لفترة من الزمن وطارحين امام التيارات الشابة غزارة معجمية وهيمنة ايقاعية احتوت بعضاً منها وغابت عنها الاخرى، لتبقى مشكلة التفاوت بين الوضعين قائمة لمرحلة ليست قصيرة، قبل ان تظهر بعض الاسماء التي استجابت للتغيير من جانب وتوفرت على مستلزمات الكتابة والتأليف من جانب آخر. وبقي الشرط اللازم في كل هذه الظروف توفر دفق الشعر نفسه. اذ ان قلق التغير وتعدد قنواته ومساربه يسمح لمن لا يمتلك هذا الدفق بتجريب حظه، فظهرت قصائد البلاغة المرصوفة باهتة محنطة مزرية، كما ظهرت تلفيقات بعض الجدد في هيئة منظومات خالية من روح الشعر وموسيقاه، بعيدة عن العربية وروحها، ومنزوعة من لحمة الكتابة او الالقاء. بينما كان الجمهور يبني علاقاته الممتعة مع الشعراء والنقاد، عارفاً بحاسته الخاصة التي تأنف المخاتلة والتزييف وترتد على كل ما هو باهت او عادي أن يميز تدريجياً بين ما يصح وما لا يصح، ويتوزع هذا الجمهور بين مستمع وقارىء، متابع وناقد. فهناك شاعر يكتب ولا يقرأ، وهناك من يعتمد الالقاء مكملاً للشعر. وقد تضيق دائرة التعدد او تنفرج، إلا ان واقع الحال يبقى واضحاً أمامنا بين شعر متدفق غزير ذكي ينفعل بهموم العصر ويتجاوب معها، مستمداً قوته الشعرية من معين موروث ووعي كليين، متفاعلاً مع تحديات الواقع، وبين آخر ينفعل دون ان يملك شيئاً يقوله، فيأتي الايقاع مسنوداً بالمفردات دون عطاء، بينما يأتي نمط آخر مالكاً لشيء يقوله ومزوداً بمعرفة ايقاعية حسنة، لكنه ينعزل عن الثقافة العربية، فيبدو غريباً مقطوعاً عنها. وتتعدد الاصوات والمهمات، وتبقى القضية المثارة قائمة في الذهن، تلج بشكل تساؤل كهذا الذي بدأنا به، وهو أين مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ؟

واذا كانت الثقافة العربية في مرحلتها الحالية على اعتاب تغيرات اساس واستجابة أدق وأشمل لمتطلبات الواقع وتحدياته، فإن التفاؤل لا يستوجب منا غلق أعيننا امام مشكلاتها الفعلية والتي لم تعد تنعكس بجانبها الشكلي داخل ادوات التعبير المعروفة، بل تعدت ذلك الى المؤسسات الاكاديمية التي اتسعت اتساعاً كبيراً في السنوات الاخيرة، بما يعني ان ساحة المناقشة ليست رهن الاذاعة والمجلات والصحافة والكتب وحدها وكلما بانت مساحة الاداء والفعل والتأثير امامنا، كلما كان التقدير اكبر لمعنى التغيرات المتوقعة في الحياة الثقافية، وهي تغيرات لا يمكن ان تولد دون الاعتراف بان ثقافتنا العربية الآن ثقافة (أزمة)، او (مخاض)، تجري داخلها مساعي الاستجابة للعصر وروحه واستيعاب تكوينها الموروث في حاضرة يلزم ان تعرف واقعنا معرفة علمية قبل ان تتفاءل بامكانية مواجهته او مغالبته. واذا كان الامر كذلك بالنسبة للثقافة العربية المعاصرة في صراعها ومواجهتها ومخاضها، فان الشعر ليس معزولاً عن ذلك، إن لم يكن الاكثر عرضة لهذا المخاض، رغم ان حياتنا تخلو من الشعر. لكن هذا القول، الذي ساد منذ مطلع القرن في الكتابات المختلفة، جاء صدىً لما قيل في الغرب اثر التغيرات الواسعة فيه التي اتجهت نحو (العملية) و(العلمية)، وكلاهما من اعداء ذلك الدفق العاطفي الذي قيل انه يتبلد كلما حوصر بالحياة العملية وتبعاتها. ولكن الشعر عند العرب ينشأ ويتوالد كالاغنية، منساباً مع النفس في خلوتها تارة، وجارفاً عندما تحيله الحياة والهموم والمشكلات مناجاة او رأياً او هماً وشكوى وألماً او غضباً تارة اخرى. ومادام كلا الحالين يقومان في النفس العربية، اليوم وغداً، يقوم الشعر. ومادام واقع الازمة يحتم المزيد من المناجاة وخلوة الروح وصرخة الغضب ولمحات التأمل، تتسع ساحة الشعر. وتبقى المشكلة الاساس تخص «نوع» الشعر، وليس مكانته.

بغداد

١٩٨٦/١١/٢٣

المحور الأول

الشعر والثقافة العربية المعاصرة

مكانة الشعر في ثقافتنا المعاصرة

د. صفاء خلوصي



للشعر مكانة خاصة في كل ثقافة، قديمة كانت او معاصرة، ولم ينتقص من هذه المكانة في يوم من الايام، فرب بيت من الشعر أنقذ معركة، فقد قيل ان معاوية بن ابي سفيان كان على وشك الهرب من معركة صفين عندما رجحت كفة الامام علي (ع) وأوشك ان ينتصر، لولا انه تذكر في اللحظة الاخيرة قول ابن الاطنابة:

أبت لي عفتي وحياء نفسي ... واقدامي على البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت ... مكانك تحمدي او تستريحي

ولا مكان هنا للخوض في أشعار الخوارج الذين حفزهم الشعر الى الحماس البطولي وكان شعارهم ابداً: «وعجلت اليك ربي لترضى»[1] ولكننا نكتفي بقول احد زعمائهم وهو قطري بن الفجاءة:

أقول لها وقد طارت شعاعاً ... من الابطال ويحك لن تراعي
فانك لو سألت بقاء يوم ... على الاجل الذي لك لن تطاعي
فصبرا في مجال الموت صبرا ... فما نيل الخلود بمستطاع

ولما كنا نعيش فترة حرب وازمة مصيرية فان مكانة الشعر في ثقافتنا المعاصرة قد اعادت الى الاذهان فترات تاريخية مماثلة، فكان ان تحول كثير من شعرائنا من موضوعات الغزل الى معالجة ازمة المجتمع العربي الجديد، وابرز مثال كلاسيكي ـ على حد التعبير الانكليزي ـ هو نزار قباني، فقد تحول سنة ١٩٦٧ سنة النكسة بين عشية وضحاها من شاعر الخدود والقدود الى مناضل عن هذه الخدود والقدود ضد الغزو الاجنبي وصب جام نقمته على كثير من حكام العرب لتقاعسهم، ولم ينج من هذه النقمة حتى عملاق العروبة الاسمر الجبار جمال عبدالناصر فكان «دفتر النكسة» الذي منعه من دخول مصر فترة من الزمن الى ان عفا عنه عبدالناصر الذي عرف بالتغاضي عن النقد البناء الشريف ويتلخص «دفتر النكسة» في بيت واحد لا يزال عالقاً في ذهني رغم مرور تسعة عشر عاماً:

ما دخل اليهود من حدودنا ... وانما كالنمل من عيوبنا

ثم انتقل نزار الى الامراء والشيوخ فلسعهم بلاذع نقده كما هو معروف مشهور عند الكثيرين ولا سيما في بائيته:

يا تونس الخضراء جئتك عاشقا ... وعلى جبيني وردة وكتاب

وهكذا تحول العشق الجنسي الى عشق قومي وامتزج الاثنان معاً، فكان نمط جديد من الشعر

اقتضته ضرورة الحياة العربية المعاصرة بكل ما فيها من ازمات وتعقيدات، فنزار قباني ظاهرة حرية بالدراسة العميقة الجادة عند دراسة مكانة الشعر في ثقافتنا المعاصرة، وقد نجح نزار في تجربته لان اكثرية المجتمع العربي المعاصر مراهق فنسبة المراهقين في البلاد العربية حسب الاحصائيات الدقيقة تقدر بخمسين بالمائة وهي نسبة اعلى بكثير مما هي عليه في المجتمعات الاوربية، ومخاطبة هذه الكثرة الكاثرة بما يدغدغ عاطفة الحب فيها ويمزجها بالحدود الجغرافية والقومية والوطنية يجعل لشعره نكهة خاصة في ثقافتنا المعاصرة.

ونزار شبيه ببيكاسو الذي كان بارعاً في الرسم التقليدي الكلاسيكي فضلاً عن انماط جديدة من الرسم عرفت بالسريالية والتكعيبية والرمزية وما الى ذلك من المسميات التي جاراها وبرع فيها ايضاً بل استسهلها فبقي منهمكاً فيها الى نهاية حياته المديدة وكذلك كان نزار فقد برع في الشعر العمودي الخليلي ايما براعة ضمن مفردات ورموز محدودة مختارة، فلما فوجىء بالموجة الجديدة الوافدة لم يقف مكتوف اليدين كالجواهري الكلاسيكي حتى في مفرداته المعجمية المستعصية احياناً، بل صمم على قبول التحدي بارضاء المدارس الجديدة العاجزة عن استيعاب اعاريض الخليل وموسيقاها الشعرية، فضاهاها وبرع فيها ايضاً ولكنه تفوق عليها بابتكاراته واستعاراته ومجازاته الاصيلة وبغلبة التفاعيل الموسيقية المتمكنة من نفسه بحيث انها لم تفارقه حتى عندما حاول الخروج على تنسيقها التراثي، فجاء شعره نمطاً خاصاً جديداً هو نسج وحده، والى ذلك فقد نجح في ادخال الوحدة الفنية او بالاحرى اعادتها الى الشعر العربي مذ غابت عنه ايام عمر بن ابي ربيعة، واكد عليها بشكل اوضح واجلى، وهو ما حاوله عباس محمود العقاد وعاب شوقي على اخفاقه فيه، ولكن العقاد هو الآخر لم ينجح فيما نجح فيه نزار قباني، فالوحدة الفنية متكاملة في شعره على النمط العربي - الاوربي ولكم ان ترجعوا الى خير مثال في ذلك قصيدته:

ايظن اني لعبة بيديه ... انا لا افكر في الرجوع اليه

فقليلاً ما نصادف قصائد مماثلة في الوحدة الفنية على غرار هذه القصيدة الا اذا تحريناها في بعض ما نظم عمر بن ابي ربيعة وعلى الاخص في قصيدته:

زعموها سألت جاراتها ... ذات يوم وتعرت تبترد
اكما ينعتني تبصرنني ... عمركن الله ام لا يقتصد؟
فتضاحكن وقد قلن لها ... حسن في كل عين من تود!
حسدا حملنه من اجلها ... وقديما كان في الناس الحسد

ومن هذا النمط النزاري قصيدة سعاد الصباح «الى سيف عراقي».. ففيها الوحدة الفنية، والالفاظ والرموز والطلاسم الشعرية النزارية والحب الافلاطوني الوطني واضحة للعيان جلية، لقد

حاكت سعاد نزاراً فاجادت المحاكاة وقلدته فأحسنت التقليد، واثبتت بذلك ان نزار قباني مدرسة شعرية جديدة لها عشاقها الكثر وسوقها الرائجة في مرحلتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية والديمغرافية المعاصرة من الشباب الذين يمزجون العشق البشري بالقومية والوطنية، ومن الشيوخ الذين يحنون الى ذلك الدور الغابر من حياتهم، فقصيدة «الى سيف عراقي» مثال آخر للوحدة الفنية المتكاملة الناجحة التي اجتمعت فيها المدرسة القديمة بالجديدة، اعني التفعيلة الخليلية وهي هنا تفعيلة بحر المتقارب «فعولن» بالانسياب النثري الحر.

وقد حاول الكثيرون ان يقلدوا نزاراً او يبزوه فمنهم من نجح وهم قلة جد ضئيلة، ومنهم من اخفق وهم الكثرة الكاثرة، وسبب اخفاق هؤلاء انهم اثقلوا كاهل البدعة الجديدة بالرموز الغامضة تعويضاً عن الوزن والقافية والمعنى والمبنى، ولم يدركوا الحكمة القائلة بان مكانة الشعر وقيمته في اية ثقافة انما هي في الاستعارات والمجازات المعقولة المفهومة لا في الرموز الطلسمية المبهمة التي تحتاج الى كثير من الهوامش الايضاحية والحواشي، وقد كان الشعراء التقليديون ولا يزالون يغطون على عيوب القصيدة بالفاظ معجمية مختارة فقسموا المفردات الى مفردات شعرية واخرى نثرية فما يصلح للنثر قد لا يصلح للشعر وقد بقيت كلمة «أيضاً» مظلومة مطرودة من الحرم الشعري المبارك الى ان جاء ابو فراس فمنحها سمة دخول يوم قال: «وهي ايضاً بالجوى تعرفني» فاكتسبت الصفة الشعرية الشرعية اما انصار الشعر الجديد فقد التجأوا الى وسيلة اخرى وهي القيمة الرمزية المطلسمة، بعد ان ارتفع حاجز الفصل بين اللغة الشعرية والنثرية وتمكن الكثير من الالفاظ من الحصول على سمة الدخول الى الحرم الشعري.

على كل حال فقد حل الرمز الغامض محل «اللفظة الشعرية» لزيادة ثقل القصيدة في الميزان النقدي ويذكر لي الاستاذ عبدالحق فاضل نكتة عن الفقيد بدر شاكر السياب طيب الله بالرحمة ثراه يقول: جاءني بدر ذات يوم بقصيدة تلاها علي فاستحسنتها وبدا لي ان اسأله: هل نشرتها بعدُ؟ قال: «لا» قلت: ولم؟ قال: لانها لا تزال واضحة وانا اعتزم ان أزيدها غموضاً وابهاماً... فهي بحاجة الى شيء اكثر من «الغموض» قال عبدالحق فاستغربت منه هذا القول. اما انا فلم استغربه لأن «الغموض الرمزي» قد حل محل «اللفظة الشعرية».

عفا الله عن بدر، فقد فتح باباً لكثير ممن لا يرقون الى مستوى قدرته الفنية في نظم الشعر بنمطيه الواضح والمبهم، فقلدوه في غموضه وابهامه من دون ان يكون لهم ابداعه وموهبته ومن دون ان يستطيعوا مجاراته حتى في بيت واحد من مثل قوله في قصيدة القاها في قاعة دار المعلمين العالية:

يا امة تصنع الاقدار من دمها ... لا تيأسي ان عبدالناصر القدر

ونخرج من هذا كله بفذلكة واحدة هي ان الثقافة العربية في كافة عصورها ما امكن فصل الشعر عنها، فشعرنا وشيج الارتباط بتاريخنا ومجتمعنا وحياتنا اليومية، فموسوعاتنا التاريخية كتاريخ الطبري والمسعودي واليعقوبي وحتى تاريخ ابن خلدون مرصعة بقصائد وابيات متناثرة هنا وهناك فنحن امة شعر

دون منازع ومعاجمنا في الاصل معاجم قواف لا معاجم ابجدية على الطريقة الاوربية، ولغتنا العربية منذ عرفت اللغات لغة شعرية وسجع قبل ان تصبح لغة نثر وترسل، وقد لعبت عبقرية ابن المقفع وعبدالحميد الكاتب ومن بعدهما الجاحظ وتراجمة العصر الذهبي الذين نقلوا التراث اليوناني الى العربية الدور في نقل هذه اللغة السماوية ذات الجرس الموسيقي من لغة شعر الى لغة نثر، وبقي الشعر والمنحى الشعري ذلك كله ملازماً لها.

والشعر الحقيقي هو الذي يحمل طابعاً اقليم الشاعر وبيئته ولا يكون ذا مسحة سطحية عامة بحيث تنعدم شخصيته المحلية وهذا ما عناه الشاعر المعاصر جون وين حين تحدث عما يسمى بالشعر الجديد او الحر في مقدمة مجلدات تحت عنوان مكتبة اكسفورد في الشعر الانكليزي اذ قال ما ترجمته (ج١ ص ١٩ - ٢٠). The Oxford Library of English Poetry 1986.

لقد شهدت الاربعون سنة الاخيرة نمو نوع من الشعر العصري المصنع Processed على نطاق تجاري، وهو يتشابه تمام التشابه في كافة انحاء العالم، يترجم بكل سهولة ويسر وهو سهل المناولة To Handle والتغليف والشحن عبر حدود مختلف الاقطار، وهذا الشعر هو بهيئة الشعر السائب الحر من كل قيد وهو ليس اكثر من كتابة نثرية مرصوفة تبدو كانها أبيات شعرية، وهو مبتعد كل الابتعاد عن التقاليد الشعرية والاشكال التي نمت وتطورت بصورة طبيعية ضمن اطار ثقافة معينة فهو شعر لا جذور له، وكل قصيدة من هذا الشعر أشبه بزهور قطفت وغمست في مزهرية ماء فلا جذور لها ولا تربة تتعلق بها، ويصف الذين يتعاطون هذا الضرب من القريض أنفسهم احياناً بالعالميين Internationalist كما لو ان قوة حسابية سحرية تؤدي لسلسلة من الخسارات والنواقص في النهاية الى مكسب وفائدة، غير انني أعتقد شخصياً انه ليس بالامكان ايجاد رواسم Idoms شعرية عالمية او في الواقع حتى في اي ضرب من ضروب الكتابة، فالادب اكثر الفنون تعلقاً بالقومية فهو لا يستعين بالالوان والاصوات التي هي من هبات الطبيعة غير المفتعلة Unsophisticated بل باللغة التي هي من صنع الامة نفسها، الامة التي تعيش في بقعة معينة بمناخها الخاص وتاريخها وعاداتها ومعتقداتها وتصوراتها.

وخير مثال على ذلك دبليو. ايج. اودن W.H. Auden فهو بكل جلاء ووضوح احد الشعراء المبرزين الذين يمنحون قراءهم متعة خاصة وهو من الذين استخدموا الانكليزية في القرن العشرين، فغير جنسيته قبيل منتصف عمره، من جنسية بريطانية الى امريكية، وكان لا بد له ان يعتاد العيش في وسط لغوي مختلف، فاذا كان لشعره ان يعكس الطريقة التي يسمع بها اللغة المحكية حواليه فلا مندوحة له اذن من اجراء تطورات جذرية فيه وقد بدا لبضع سنوات محاولاً النظم بلغة لا طعم لها وكانها من بعض مناطق وسط المحيط الاطلسي، او بالاحرى بلغة المؤتمرات العالمية او اسلوب وثائق اليونيسكو فكانت النتيجة ان شعر قراؤه بالبلادة القاتمة تعلو مجموعته New Year Letter «رسالة السنة الجديدة» ومعظم ما في مجموعته انه رأى قبل مضي طويل وقت ان هذا

الضرب من الشعر عبث غير مجدٍ فعاد وهو يعدو لاهثاً في منتصف تاريخ حياته الشعرية ليرى ان الشعر انما هو تعبير لغوي لتقاليد قومية ذات ابعاد وجذور، واللاشيئية الهوائية لا مستقر لها ولا جذور وقد عبر عن ذلك كله بقوله: «ان الشاعر الحقيقي كجبن منطقة الوديان في انكلترة محلي ولكنه ذو قيمة خارج وطنه». فالى اي حد ينطبق هذا القول على شعرنا الحديث؟.

ومن الانصاف العلمي الاكاديمي ان نقول هنا انه رغم ما في الحروب من اضرار وويلات، فان الحرب الايرانية ـ العراقية قد الهمت بعض شعراء الرمز الغامض موضوعاً اخرجهم من غموضهم واعاد الشعر كله الى «شعر الفتوح»، ولا سيما معركة القادسية الكبرى التي ابلى فيها الشاعر الفارس ابو محجن الثقفي بلاء حسناً، سيفاً وقلماً، وكان مولعاً بوصف الخمر، فحبسه سعد بن ابي وقاص فتوسل الى سلمىٰ زوجة سعد لتطلقه فيحارب ويعود الى قيده فاطلقته فابلى فاحسن البلاء وعاد الى سجنه وهو ينشد:

لقد علمت ثقيف غير فخر ... بانا نحن اكرمهم سيوفا
فان أحبس فقد عرفوا بلائي ... وان اطلق اجرعهم حتوفا

وكانت كذلك لعمرو بن معد يكرب الزبيدي آثار عظيمة في القادسية واليرموك ونهاوند ومن شعره:

والقادسية حين زاحم رستم ... كنا الحماة بهن كالاشطان[1]
الضاربين بكل أبيض مخذم ... والطاعنين مجامع الاظغان[2]

ومنهم بشر بن ربيعة الخثعمي وقد صور بلاءه في مواقع القادسية بقوله:

تذكر هداك الله وقع سيوفنا ... بباب قديس والمكر عسير[3]
عشية ود القوم لو ان بعضهم ... يعار جناحي طائر فيطير
اذا ما فرغنا من قراع كتيبة ... دلفنا لاخرى كالجبال تسير[4]

وممن له بلاء حسن في القادسية قيس بن المكشوح المرادي ابن اخت عمرو بن معد يكرب وقيل هو الذي قتل رستم قائد الفرس في تلك المعارك وقد صور ذلك بقوله:

جلبت الخيل من صنعاء تردي ... بكل مدجج كالليث سامي[5]
... فناهضنا هنالك جمع كسرى ... وابناء المرازبة الكرام[6]
فلما ان رأيت الخيل جالت ... قصدت لموقف الملك الهمام
فاضرب رأسه فهوى صريعا ... بسيف لا أفل ولا كهام[7]

وممن شهد القادسية من الشعراء الابطال الاسود بن قطنة وله فيها اشعار كثيرة[8] وعمر بن

شأس الاسدي، وحضر القادسية ايضاً عروة بن زيد الخيل وله فيها شعر كثير على شاكلة قوله:

برزت لاهل القادسية معلما — وما كل من يغشى الكريهة يعلم

وممن شهدها من الشعراء البارزين ربيعة بن مقروم الضبي وعبدة بن الطبيب وقد ابلى في موقعتي القادسية والمدائن ووصف بلاءه في قصيدة استهلها بقوله:

هل حبل خولة بعد الهجر موصول — ام انت عنها بعيد الدار مشغول[9]

فلو جمعنا من مثل هذه الاشعار في كتاب «فتوح البلدان» للبلاذري ومعجم البلدان للحموي، وتاريخ الطبري وسائر المراجع لالفنا منها ديواناً كاملاً[10].

هؤلاء هم شعراء القادسية الكبرى فهل انجبنا من يضارعهم في شعراء القادسية الثانية؟

وهذا هو بعض «شعر الفتوح» فاين هو ديوان «الحفاظ على الفتوح»؟

نجد بعض ذلك فيما نظم ايام سقوط الاندلس على ايدي القشتاليين، ونجد بعض ذلك ايضاً وما نزال، فيما نظم وينظم في «الاندلس الثانية» واعني بها فلسطين، والجزء الثالث والاخير من هذا الديوان العظيم هو ما نظم وينظم في حرب القادسية الثانية سواء في المرابد التي عقدت حتى الآن او في غيرها من مجالات شعرية اقليمية وعالمية، واعتقد ان شعر المرابد اهمها جميعاً، فهو وحده يؤلف ديواناً يؤجج الحماس في النفوس لا الدفاع للابقاء على آثار القادسية الاولى، بل لعرض صفحة جديدة للعالم تصرخ فيهم بان لا مجال لتجزئة العالم العربي وسلخ اجزاء منه واعادة مشاهد تاريخ اسبانيا العربية المسلمة من جديد.

اقول بصراحة ان على نتائج المعارك الايرانية ـ العراقية الدائرة رحاها منذ نحو سبع سنوات يتوقف مصير العالم العربي ومستقبل الامة العربية كوحدة كبرى في الشرق الاوسط.

واذا وازنا بين القادسيتين وجدنا في القادسية الاولى كان العربي ينشد الشعر ويقاتل، وفي الثانية يسمع الشعر ويقاتل، أي انفصلت شخصية المقاتل عن شخصية الشاعر واصبحت هناك شخصيتان ولكنهما في الحقيقة واحدة اذا ما كانت القصائد تحاكي لعلعة الرصاص وأزيز الصواريخ وفرقعة القنابل على نحو ما تلوت عليكم من قصائد القادسية الاولى الخالية تماماً من الليونة والتفكك، ولا بد للقصيدة اللائقة بالقادسية الثانية من ان تكون نابعة من صميم القلب، فمن القلب الى القلب سبيل، فكم من مرة قرأت قصيدة حماسية وشعرت كانني قائلها لان الشاعر بلغ من العبقرية بحيث استطاع ان يتقمص شخصيات الملايين ممن عاصروه وممن جاء وابعده، فلينظم الشعر وكاننا في المعركة. ومعركتنا مع الامبريالية الخسيسة ابدية ازلية لن تتوقف. فليعانق اطفالنا القلم والبندقية، وهم اطفال في المهود، فنحن نملك وطناً واسعاً

محاطاً بالطامعين، ففي كل عصر سيكون هناك «عجم» ويكون هناك صهاينة ما دامت ارضنا غنية معطا فما علينا الا ان نتدرب على حفظ التراث بالمداد وتربة الوطن بالدم.

الهوامش:

---

(١) نجوم الفرقان في اطراف القرآن، غوستاف فلوغل، لا يبزغ ١٨٧٥ السورة ٢٠ الآية ٨٦.
(١) الاشطان: الجن والمردة.
(٢) الابيض: السيف، والمخذم القاطع، ومجامع الاظغان: القلوب.
(٣) قديس: يريد القادسية او موضعاً بجانبها.
(٤) دلفنا: تقدمنا.
(٥) تردي الخيل: ترجم الارض بحوافرها
(٦) المرازبة: رؤساء الفرس
(٧) أفل: مثلم، وكهام: كليل لا يقطع.
(٨) راجع الاصابة ١٠٨/١.
(٩) راجع المفضليات (ط. دار المعارف) ص ١٣٠ (١٠) نالينو: تاريخ الآداب العربية ص ١١٦.

مدخل الى عصر تدوين معاصر

مطاع صفدي

كون الشعر العربي قد ولد وتكون وغنى وتغنى ملفوظاً وليس مكتوباً قد جعل بينه قطيعة تكوينية وليست تاريخية فحسب، وبين الشعري الحديث والمعاصر الذي ولد مكتوباً فقط.

فاذا كان ثمة ما يجعل الشعرين مختلفين حقاً بحيث لا يلاقي احدهما الآخر الا على صعيد استخدامهما للغة واحدة هي العربية، فهو الفارق النوعي بين الملفوظ والمكتوب.

ان ولادة الشعر العربي هي ولادة اللغة الانسانية. بمعنىً ان القول او الكلام سبق الكتابة. او هكذا تتفق معظم النظريات اللسانية حول نشأة اللغة. فليس ثمة لغة نشأت من المكتوب، من حال الصمت. اذ لم يجد الانسان القديم نفسه وحيداً، بل كان منذ البدء بين أقرانه. وكانت اجهزته الصوتية من حنجرة ولسان وفم وشفاه تصدر الاصوات. وتتردد لها اصداء مع الآخرين حوله. حتى هذه الاصوات لا يمكن للعلم ان يتخيل لها بداية على شكل صيحات مفردة. بل ولد الصوت الانساني منذ الاصل وهو يرتدي حلة الرمز. أي لم يكن صرخة او نأمة فيزيائية، بل حملت الصرخة معها دائماً ثمة دلالة. وارتبطت الدلالة بالاحوال الاساسية التي كونت نفسية الانسان. كأحوال اللذة والألم، الغضب والفرح والخوف.

فالتيار الغالب من علماء نشأة اللغة يميلون الى الاعتقاد بكون الملفوظ سبق المكتوب. وان الثاني عبّر عن مرحلة نضج للاول. وان المكتوب يظل يمتح من الملفوظ مادته الاولى التعبيرية. لكنه بالمقابل فان المكتوب يبني النظام الثابت للغة. ينقلها من حال السيلان الصوتي والترميزي الى حال التنظيم القواعدي. ولذلك اعتبرت اللغات غير المكتوبة او غير الكتابية، ناقصة التكوين، أسيرة مرحلة تطور متوقف عند الحد الفاصل بين الصوتي والحرفي، بين الرمز الصائت والرمز المرسوم او الكامن.

اذا كان المكتوب نشأ من الملفوظ، لكنه قد يتبع تطوراً خاصاً به، ليس من الضروري ان يتطابق كنظام نمّو، او كنظام دلالة، مع نظام الكلام. ذلك فارق اساسي يلاحظ دائماً بين لغة للتخاطب وبين لغة للقراءة. وبالطبع فان اللغة الثانية اغتنت كثيراً بالتراث المكتوب المتراكم مما يجعلها تأخذ الدور المرجعي دائماً بالنسبة للغة الاولى. بل ان لغة كلامية غير مكتوبة انما هي أصوات الكلام الموجودة بين الالسن والآذان في الفراغ. لكن لغة مكتوبة وغير مقروءة، تفتقد الى الانسان الذي يتكلمهااو يقرأها. فمن حيث الحجم والسعة تظل اللغة الكتابية اجمالاً لدى الشعوب المتحضرة سباقة في استيعاب التجديد والتفرغ غير المحدود حسب شبكة اللغات الاصطلاحية الوافدة اليها من العلوم وتقدمها المضطرد.

الا ان الغنى غير الاصطلاحي أي خارج المورد العلمي الذي يغذي اللغة الكتابية، انما كان يأتي عادة من الكتابة الثقافية بوجه عام، تلك التي تضم الآداب والتاريخ والأديان والاساطير والتسجيلات الشعبية، أي كل ما يؤلف التراث الثقافي لأمة.

والآن اذا اعدنا اعتبار النسبة والتناسب بين المقول (الكلام) وبين المكتوب (التراث) وجدنا ان المكتوب يشهد لنفسه وللغة الكلام ولما يتجاوزهما معاً في الوقت ذاته. في حين ان لغة للكلام لا يمكنها اطلاقاً ان تقدم ذاتها وتنوب في الآن نفسه عن لغة للمكتوب، لكنها قد تومىء لذلك العنصر الآخر الذي يتجاوز طرفي الازدواجية في وقت واحد، أي المقول والمكتوب، وهو البعد الثالث للكائن اللغوي او اللساني. أي ذلك البعد الكاشف للمدلول العقلي الثقافي الخاص بتراث الامة وهويتها الكينونية.

يمكن للمكتوب ان يستوعب ذاته وكل مقول، ولكن المقول يظل عاجزاً من الوجهة العملية عن تنفيذ كل ما هو مكتوب. فلا يمكن تصور كلام يتلو علينا كل ما تحفظه خزانة التراث والعلم الحديث. من هنا يبدو فارق جوهري بين شطري العملية اللسانية، وهو ان الكلام يظل مرتبطاً بغاية عملية هي ايصال حالة فهم وتفاهم بين الافراد والجماعات. فالكلام لا يصح الا بما يتجاوز الفرد الواحد. يمكن للفرد الواحد ان يتكلم وحيداً، ولكن عند ذلك يبدو كلامه ذاك نوعاً من الكتابة المصوتة. لأنها تذهب من لسان المتكلم الى أذنه دون توسط أذن اخرى. لكن المكتوب يظل قابلاً للقراءة من قبل الفرد وحده وتلك هي وظيفته المطلقة، كما يمكن للفرد ان يقرأه بالنسبة لكل آخر.

ان البعد الثالث للمكتوب والمقول هو ذلك الرابط الذي يوحد بينهما، بالرغم من استقلالية كل طرف بالنسبة للآخر. هو ذلك العنصر الدلالي غير الفوري الذي يجعلهما وجهين لعملية لغوية واحدة، هي التي تؤلف الفضاء اللساني الحقيقي، الذي بدونه مثلما يمتنع الانتقال من المقول الى المكتوب وبالعكس، فانه يمتنع على المقول والمكتوب أن يكون كل منهما هو ذاته.

من هنا ليس المرجع الاخير للمقول هو المكتوب، ولا العكس كذلك. بل لهما كليهما مرجع واحد هو البعد الثالث اللساني الذي يجعل عملية القول والكتابة ممكنة. فالمكتوب يصبح المقروء عندما تنقله العين الى اللسان. ولكن المقروء ليس هو كل المقول. أي ان عملية الكلام ليس من الضروري ان يكون مصدرها ما كان مكتوباً. بل قد يكون الامر على العكس. اذ ان التدوين مرحلة تالية على المشافهة. الا ان ما يحقق ذلك التبادل الضمني بالوظيفة اللسانية بين طرفي المكتوب والمقول ضمن حدود هو ما يؤلف البنية التطبيقية للعملية اللغوية.

والكلام يفترض حضوراً راهناً للمتكلمين. اما المكتوب فان له حضوراً مستمراً بالرغم من غياب القراء. فالكتابة هي ما يبقى بعد فعل الكتابة. اما الكلام فانه ينقضي بانقضاء المحادثة او المشافهة. يمكن تصور وجود للمكتوب، بدون الكاتب والقارىء معاً، بعد الاول وقبل الثاني. اما عملية الكلام فانها تسقط فوراً بدون وجود للمتكلمين. لكن ذلك الواقع لا يثبت تفوقاً نوعياً للمكتوب على المقول. انه يشير فحسب الى استقلالية العملية الكتابية، بحيث يمكنها ان تتابع وجوداً مادياً خالصاً على الورق، وبين دفات الكتب. انها تتحول الى اللغة الكامنة. ولكن عزلتها عن الانسان الذي يمكنه ان يقرأهما ويفهمهما، انما يعيدها الى مجرد وجود الشكل الرمزي الذي بدون ذلك الوجود الآخر للكينونة اللغوية لدى الانسان والجماعة صاحبة اللغة، فان الاشكال الرمزية يمكن ان تظل صامتة الى الابد، كاللغة الهيروغليفية التي أمكن تفكيك رموزها، ولكن دون امكانية قراءتها بأصواتها الخاصة. بل ربما لم يكن لها تلك الاصوات أصلاً لدى شعبها. انما كانت منذ البدء مجرد لغة اشارية. ولذلك يمكن ان تترجم - او بالاحرى تفكك رموزها - الى أية لغة اخرى دون التعرف الى جسمها الصوتي الاصلي.

ذلك هو الفارق الاساسي كذلك بين المرموز الصوتي والمرموز الكتابي. بين الصوت الداوي في حرف في كلمة، وبين الاشارة القابعة الساكنة في الرمز المكتوب. الاول يحقق حركة في الفضاء وينقضي

بانقضائها. والثاني لا يقدم ثمة وجوداً فيزيائياً زائداً عن الحيز الذي تشغله صورة الكلمة على الورقة. لكنه قابل للايحاء لمن يفهمه بما يمكن ان يحدث لديه ثمة تغييراً ما.

لذلك اعتبر الفكر التصنيفي ان الحضارة القارئة الكاتبة متقدمة على الحضارة الشفهية او ربما لا يصح تسمية هذه الثانية بكونها حضارة، بل هي عتبة ما قبل الحضارة. واذا لم تستطع تجاوز هذه العتبة سكنت واستكانت في هامش التاريخ او منسياته.

لكن اذا كانت كل لغة تلد في صخب الصياح والتصايح ثم ينتظمها القول، الذي ينتظمه بدوره شكل العبارة المفهومة، فان عصر التدوين قد يكوّن تاريخه الخاص، الا انه كلما استغرق في عزلته عن الكلام كلما سقط دون قدرة أية أركيولوجيا معرفية على استحضارهِ واستعادة نصوصه الى مكانها من فعالية المجتمع.

ان الكلام اليومي سائر وصائر نحو الصمت في ظل الحضارة التكنولوجية. هكذا يتنبأ لها علماؤها. لأن الوحش الترميزي الذي تضخمه كل يوم العبقرية الالكترونية سوف يبطل تدريجياً كل مبرر للتخاطب. فيوماً بعد يوم لا يحتاج الانسان المعاصر الى استخدام لسانه، بقدر استخدام أصابعه الضاغطة على أزرار الالكترونيات ابتداء من فتح ابواب بناية بيته، مكتبه الى استعمال آلات البيت مثل آلات المطبخ، المكتب، بواسطة الرموز. فالترميز يزحف على الصوت، يعيد صلة الانسان بأشيائه واجراءاته دون توسط الانسان الآخر. فانتفاء الكلام من الحياة اليومية العملية، يمهد كذلك لالغاء الحديث والمحادثة بين أفراد العائلة، بين الاصدقاء، وحتى قاعات الجامعات وحلقات العلماء ومخابر الابحاث.

اذا كان الكلام يتراجع كل يوم أمام زحف الترميز الالكتروني في الحقول الاجرائية، فهل من الضروري كذلك ان ينتفي الكلام اللاغائي او بالاحرى التخاطب الانساني، الكلام الذي يشبه الاغنية، او قراءة القصيدة، او ترتيل صلاة، او مناغات طفل، او اغراء صبية، او عتاب صديق.. هل هو زائل كذلك. او انه في طريق الاغتناء والاستثراء اللامحدود، يعيد الثقافة الى عصر المشافهة ويولّد المكتوبَ الآخر، غيرَ الآلي او المؤلين، مرة اخرى، ليعيد جَدَلَ الملفوظ والمقروء، الواحد مع ذاته، والواحد مع الكثير غير ذات الفرد والجماعة معاً.

اضمحلال الكلام مع تزايد حضور الوسائط الآلية، من سمعية وبصرية ولعبية الكترونية لا يعني تراجع اللغة. لكن الكتابة الثقافية وبصورة خاصة الجانب الابداعي منها، هي او هو العنصر الذي بدأ العصر يلاحظ افتقاداً له، في عواصم الثورة الالكترونية المستمرة. الشعر يكاد يصبح في عداد أركيولوجيا (أثريات) الثقافة المكتوبة. وحدها الرواية لا تزال تتابع نمواً مضطرداً بالكم والنوع. ومع ذلك فان اوروبا الغربية تميل الى القصص المصورة المختصرة السريعة، وتنسحب مقابلها الرواية الكلاسيكية. بالمقابل تزدهر الفلسفة والعلوم الانسانية حسب خط متوازن او يحاول التوازن، مع التقدم العلمي والتقني الجارف. لكن بعض المفكرين الحضاريين يرون في ذلك ظاهرة مقاومةٍ قديمةٍ تتشبّث بالانسانيات القديمة

في وجه طغيان كاسح لنمط المجتمع المؤلين بكامله.

* * *

ان ولادة الشعر العربي جاهلياً ونموه وبلوغه أعلى اشكال نضجه الفني والدلالي، انما كان كل ذلك وسط لغة القول والكلام. ولم يكن للمكتوب الا فعالية التسجيل والتدوين لبعضه القليل والمتميز بخاصية المعلقات. فاللغة العربية وليس شعرها الجاهلي فحسب هي التي ولدت ونمت كفعالية كلام. ولم يسهم المكتوب في بنائها الا في عصر التدوين حين استقرار الامبراطورية العربية الاسلامية. تلك الخصوصية المتجلية في كونِ لغةٍ كاملةٍ في شموليةٍ وعمقٍ وتنوعٍ وتعقيد اللغة العربية، قد عانت كل ظاهرة كينونتها وهي ضمن فعالية الكلام فحسب، تقلب كل النظرياتِ التي اعطت للمكتوب دور الانضاج والتنمية لعصر القول والكلام. في حين ان التدوين العربي كان مجرد استلحاق وامتياح من خضم لغوي هائل تكوّن من قبل وحدّد جسده النحوي واستكمل كيانه القاموسي.

فالتدوين كان ينقل، يمتح قطراتٍ من ذلك الخضم، لم يكن يعيد خلق ما كان، او يجدد ما كان قديماً، او يكمل ما كان ناقصاً. بل اقتصرت مهمته في اعلى مراتبها حضارية على تقعيد وتنظيم ومنطقةِ ما خَلَقَته الحياة بعفويتها المطلقة. كان التدوين اللغوي بخاصة يحوّلُ التجربة الابداعية الشاملة لشعب الى علوم في الصرف والنحو والبلاغة. فالتدوين لم يخلق تـراثاً. بـل كتب تراثـاً، نقله من ذاكرة الشعب اللسانية، الى ذاكرته الورقية. وفي مرحلة النقل كان للمكتوب قواعده، فظهر القاموس وظهرت العلوم اللغوية. وقرأنا الآداب والقصائد والتاريخ منظمة معقلنة، في الكتب والمجلدات.

لا شك ان علمنة التجربة اللغوية في حد ذاتها تسجل تنمية حضارية كبرى، لكن هذه العلمنة أضافت لغة تصنيفية، وفي احسن ظروفها يمكن وصفها بالمنطقية الى اللغة الحيوية السابقة. ان كمال اللغة العربية في عصرها ما قبل التدويني، وكذلك كمال ابداعها الشعري في ذلك العصر، جعل وظيفة المكتوب فيما بعد تقتصر على مَنْطَقة الجسم الحي، على تشريحه على محاولة فهمه. ثم كانت عملية التمثل امتثالاً به واقتداءً. فالتدوين ازاء اللغة وشعرها، نمذجهما معاً، الى درجة ان غدت معه كل عملية تجاوز أشبه بالوقوع في الخطأ، في مجانبة الصواب، في تدمير المعقول. فان نمذجة اللغة الجاهلية وشعرها الجاهلي، جعل من الاولى قمة المعقولية اللغوية من جهة ومن القصيد الجاهلي قمة الابداع، من جهة ثانية. وبذلك تشكل نظام الانظمة المعرفية في التفكير المجرد والعقلنة، واستقرت النمذجة الابداعية. فكان القرآن والمعلقات العشر دستورَ المشروع الثقافي العربي. في جناحيه اللغوي والابداعي. وهما كانا الجسر الذي انتقلت عليه الثقافة العربية من عصر الخطاب الملفوظ الى عصر الخطاب المكتوب.

لكن هذا الانتقال لم يعط المبادرة الى عنصر الكتابة الا من حيث انها في الاصل هي كتابة قولية.

ولقد سيطر هذا النموذج في العلاقة الاشكالية خاصة في المجال الشعري. بمعنى ان القصيدة العربية ظل التخيّلُ الصوتي لكلامها أشدَّ تأثيراً من التأمل الذي تبعثه كتابتُها على الورق في نفس القارىء. فالمستمع يسبق القارىء. والقارىء مضطر لاستعادة شخصية المستمع فيه كيما ينفعل بالقصيدة ويحياها عبر جسدها المرنان كأصوات وحساسية ضاجة مائلة لفضاء الصوت والصدىٰ.

يرتبط الوجود الصوتي للقصيد العربي بتلك الحالة من حماسة الحياة. والعرب كانوا يسمون شعرهم بالحماسة قبل ان يُحْمَل عليه تصنيفُ الانواع الى الغزل والفخر والرثاء والحكمة. فكل تلك الانواع كان العرب يدعونها حماسة. ذلك ان القصيدة لكي تبلغ مرتبة الشعر لا بد ان تكون حماسة. على انه ينبغي استيعاب هذه الكلمة. فهي اقرب الى مصطلح حياتي وفلسفي شامل وعميق، اكثر من كونه وصفاً انفعالياً. فالحماسة هي أوج الانفعال بحالة من الحياة تتجاوز علاقاتها الرتيبة اليومية، وتتعدى معطياتها المباشرة، لتلتحم بأفق من شعورٍ بالحرية والغبطة معاً. ذلك ان حماسة الغزل تنقل الانفعال بامرأة معينة، الى انفعال بالحب ومقولاته الشمولية. حب الشاعر لليلىٰ او بثينة او سعاد كان يصعد الى حب الحب ذاته. الحماسة هنا تحريرٌ من الجزئي والتفصيلي والمباشر، وتذكيرٌ بحضور ما ليس حاضراً في لحظة الانفعال، بذلك المطلوب خارج الطلب، والمعاش فيما لا تقدمه المعيشة اليومية. انه صلة بالفرح، بالانعتاق.

والحماسة حتى في الرثاء احتفال بالموت ومعانيه ومفاخره عبر الميت وامجاده وتراثه. والحماسة في الحرب والطرد والفروسية تبدو كأنها أصل الانفعال المطلق لوجود الشاعر الفارس العاشق المغني لمكارم قومه ومآثره. فالحماسة بذرى الحياة اليومية للقبيل العربي باعتباره حضوراً للسمو الجماعي فوق الافراد، انه القصيد الذي يغني او ينشد او يرتل دائماً من فم الشاعر او المردد او المغني والمنشد. وهناك الجماعة قبالته حوله منعقدة الحضور والتواجد، تحاول دائماً ان تحقق ما يُتلى عليها شعراً في الحياة، وما تعانيه في الحياة تعكسه على الشعر. ويصير الشاعر كفرد، ليس إلا مجرد الصوت الابداعي لحماسة الجماعة، أي لذلك الوجود على مستوى التوتر في كل ما يذكر بالقوة الفرحة بذاتها.

فالقول الشعري يعطي للجماعة معادلاً انفعالياً بذاتيتها على مستوى اللغة الجميلة المؤثرة. ههنا القول الشعري لا يمتح من المكتوب، ولكن من المعاش الحقيقي. وهو حين يحاول مبالغة في الصورة والتأثير والانفعال، انما يريد كسر المحدود الكلامي باللامحدود الدلالي. لا يُجَنِّحُ اللغةَ ولكنه يدمر المقول المباشر من أجل الاعداد والاحتفال بالمقول الذي لم يقله أحد بعد، الذي لم يفعله فاعل بعد.

كانت اللغة العربية المتداولة بغناها اللامحدود تقدم ينبوعاً تراثياً جاهزاً يُغْني عن التراث المكتوب. ويتميز عنه بكونه معنا شاً ومتداولاً على ألسنة الناس. والحقيقة لم تكن اللغة عبر تجربة الجاهلية مجرد جسد قاموسي مبني من الرموز التي تهدف الى تسهيل مجرد التفاهم بين متكلميها. كانت أشبه بموسوعة معرفية صوتية كبرى تصنع تربية تثقيفية وتعليمية وتَخَلّقية لأجيالها ومجتمعاتها. ومن يرقى معارجها يبلغ فصاحتها. والفصاحةُ بالمصطلح الجاهلي، كانت اتحاداً عضوياً من التفوق والتميز اللغوي والاخلاقي

والبطولي في وقت واحد.

* * *

لقد أصبح لدينا في حاضرنا الثقافي المعاصر سلطتان متصارعتان دائماً للمقول والمكتوب. ان القصيد العربي والقرآن العربي صوتان مجلجلان مسيطران ملء الفضاء النفسي واللاشعوري للمشروع الثقافي العربي. وأما المكتوب كالمنقول من عصر التدوين الاسلامي، او من عصر التدوين الغربي المعاصر لنا، فانه لا يزال يسعى الى تأسيس خطابه الخاص عبر تراث آخر مختلف يقيمه وسط تجربةٍ معرفيةٍ وابداعية ملتبسة.

تعاني القصيدة العربية الجديدة ذروة رئيسية من تجربة الالتباس هذه. انها تأتي من قناة المكتوب. تريد ان تكبت الحماسة في موسيقىً صامتة مُومِئة مرموزة، مُلَمِّحة. شاعر القصيد الجاهلي شخص جماعي. شاعر القصيدة المكتوبة يريد ان يكون شخص فردهِ فقط. ولذلك فهو يوغل في صمته الى درجة ان تأتي بعض مذاهب الحداثة وكأنها قطعت صلة الشعر بالآخر نهائياً. لكن بناة الحداثة الاصيلة من السياب الى حاوي الى عبدالصبور، كانوا يريدون حقاً ان يشاركوا في تأسيس الخطاب الثقافي العربي الجديد باعتباره الخطاب الذي يستوعب جدلية المقول والمكتوب في لحظة تدوين انبعاثية حقيقية وشاملة.

الا ان تياراً من الجيل الثاني من الحدثويين، سعى الى فصم هذه الجدلية مجدداً. حاول ان يعزل التدوين عن تراث الحماسة، عن الوجود الصوتي للتراث، عن الحضور الرنيني الغنائي الاحتفالي للجماعة وسط هياكل التاريخ والثقافة. فالمكتوب صار أخرس. والفرد الكاتب او (الشاعر) هنا نَفَى ذاته عندما نَفى كل وضع لذاتيته بالنسبة للآخر، سواء كان هذا الوضع احتمل انكاراً او اثباتاً. لقد انحدر هذا المكتوب الى مجرد المخطوط. تراجعت اللغة الشعرية الى حدود سلاسل خطوط، لا توصف لا بالدال ولا بالمدلول. فلم تعد لغة. لأنه ليس ثمة لغة بدون ايصال، بكل بساطة.

أين يمضي ذلك البعد الثالث الذي يؤلف بين المقول والمكتوب، ويجعل كل طرف قابلاً ليكون تدويناً للثاني على طريقته، عندما يخرس المقول، وينحل المكتوب الى المخطوط.

هكذا نعود الى افتقاد الشعري من خطابنا الثقافي العربي المعاصر، بعد جيل المؤسسين للحداثة الاصلية.

والحقيقة ان ازمة الشعري كونُه باحثاً عن دور في كينونة الخطاب الثقافي العربي. لكنه يصطدم كل مرة باشكالية المقول والمكتوب في تاريخية هذا الخطاب، كلما عثر على دوره الضائع. قد يلمس هذا الدور عندما يستطيع ادراك العلاقة الاشكالية بين تاريخانية الخطاب الثقافي العربي وبين لحظة التدوين المعاصرة.

هكذا قال خليل حاوي بيته الشهير:

يقطعون الجسر في الصبح خفافاً   أضلعي امتدت لهم جسراً وطيدْ

ذلك الجسر يتخطى الاطروحات المستهلكة حول الاصالة والحداثة في الشعر. لأنه باحث عما يجعل من فعل التدوين كينونة مستمرة. أي عندما يتخطى التدوين مرحلة التسجيل ليصبح قوة، تتجلى في حضور ملح مبدع للمشروع الثقافي العربي عبر خطاب تاريخاني راهن حي.

ليس الشعري مجرد نوع أدبي في الخطاب الثقافي العربي مجاور للانواع الاخرى كالقصة والرواية والنقد مثلاً. ان له وظيفة مؤسِّسة تتجاوز المشكليات التقنية وحتى المشكليات الابداعية. ذلك ان الشعري كاد يصبح نموذجاً لثقافة قومية، ونوعيةِ تكوّنٍ تاريخاني معين لأمة كاملة. والطريف ان التيار النمذجي الذي يصنف الحضاراتِ بحسب غلبة انتاج ثقافي معين في تراثها، ما زالت له بعض الاصداء المعاصرة. فهناك من يتابع وصف العرب بأنهم أمة البيان كنقيض مثلاً لليونان الذين هم شعب البرهان، والفرس الذين هم شعب العرفان.

ان لطغيان العامل الشعري على التجربة الثقافية العربية لدرجة طبعه للمشروع الحضاري بسماته المميزة ما دفع بالتيارات المناهضة للسيطرة العربية خلال عهود الحضارة الاسلامية، الى اعتبار ان البيان، وهو في الاصل امتياز عقلاني وثقافي مهم، الى اعتباره مَسْلبة ونقيصة. وقد أخذ بعض المثقفين العرب في عصرنا بمثل هذا التصنيف ذاته. فنظر الى البيان وكأنه خاصية سلبية، رادفت عندهم نوع التفكير بالصور. وهي مرحلة طفولية تمر بها الشعوب في عهود نموها الاولى، فاذا لم تتجاوزها أضحت أمة مقصرة في حقل الابداع العقلاني.

ان أساسية الشعري في بنية المشروع الثقافي العربي كفعالية تكوين، لا يأتي النتاجُ الشعري كنوع الا بعض دلالة عنها. اذ ان اللحظات التاريخانية التي تم خلالها اتحاد الشعري كنوع أدبي بالشعري كتكوين وجودي، هي لحظات نادرة، خاصة بعد انغلاق الدورة الحضارية العربية الاسلامية الاولى.

واذا كانت المرحلة الجاهلية والمراحل الاسلامية الاولى، نجحت في تقديم نماذج رائعة عن هذا الاتحاد النادر بين الشعري الكينوني والشعري المنظوم، فان انبعاثية المشروع الثقافي العربي في اللحظة التاريخانية الراهنة تفتقد هذا الاتحاد كلما وجدته. ومن هنا كان هم الشاعر المعاصر. فهو ليس مُطالباً ان يقدم فناً ابداعياً، نوعاً من الكلام المنظوم ذي الايقاع الموسيقي، والملتحف ببعض الدلالات ذات الافق الحداثوي، فحسب، بل يجد نفسه واقعاً تحت هيمنة المشروع الثقافي العربي، مطالباً من قبله، بما يجعل قصيده قادراً على استحضار مصداقية أشمل وأعمق.

الشاعر العربي ليس مغنياً عادياً، ليس لاعبَ ألفاظ وقَوافٍ، او ساحرَ ألغاز ومعميات. انه معاناة التحدي الذي يطرحه المشروع الثقافي العربي كهمّ وجداني جماعي لا يمكنه ان يفرَّ منه. لا ينحرف عنه ولا يريم عن التحديق في لحظة النور المتحدي الذي يصلبه دائماً على نقطة التقاطع بين التاريخ والواقع، بين تراث القول الجماعي المستمر وبين فردانية التعبير المكتوب.

تلك هي خصوصية جديدة لمعاناة الشاعر العربي الحداثوي. لم يعان مثلها الشاعر العربي المنبثق عضوياً من لُحمة المشروع الثقافي، والمتحد عضوياً وطوعياً مع لحظته التاريخية. فالبحتري شاعر الاستعارة المبدعة، استخدم بلاغة حديثة من داخل صيرورة القصيدة العربية. لقد أعادت بلاغة البحتري صياغة القصيدة العربية التقليدية بدلالات الصور اللفظية. لكنها لم تعط الدلالة الصورية مجاناً، بل جعلتها امتداداً عضوياً لكينونة القصيدة ذاتها.

أتينا بمثال البحتري لنبرز كيف ان البلاغة من حيث هي كفن، للعب اللفظي والصوري، استطاعت على يد هذا الشاعر الكبير ان تحتمل الهم الكينوني الشمولي للقصيدة العربية المطلقة. فالبحتري الذي لم يكن له هم اطلاقي يماثل هموم امرىء القيس او ذي الرمة او أبي العلاء او المتنبي، انما استطاع ان يجعل نزوة الصورة ولعبة اللفظة عاملاً تأسيسياً يساهم في اعادة صياغة كينونة القصيدة العربية في صلتها الرحمية الدائمة مع المشروع الثقافي العربي. فالبلاغة البحترية ليست عنصراً يضاف الى عمود القصيدة التقليدية، ولكنه نوع من التنمية الذاتية لبنيتها، بحيث تأتي البلاغة كاشفة بصورة أعمق من دلالة البنية الشعرية العربية، وليست مجرد اضافة تزيينية. والحقيقة فان البلاغة لم تسقط في اللفظية والتزيينية الا عندما غاض المشروع الثقافي العربي من القصيدة في عصر الانهيار الحضاري.

ولذلك فان ما يُسمىٰ بالقصيدة النثرية المعاصرة ليست هي في واقعها سوى نوع من البلاغة الجديدة المقطوعة عن كينونة القصيد العربي، ذلك لأنها اعتمدت اللعبة اللفظية فقط، وعزلت نفسها عن الهم الابداعي الكينوني. احترفت صنعة اللفظ المبهم حتى تدمر العلاقات الذاتية للعبارة الشعرية.

انها مَوْضَعَت العمق الدلالي الذاتي في قشرة الثوب الخارجي. من هنا وضعت ذاتها خارج السياق الحقيقي للمرموز الشعري العربي في غناه الذاتي الموضوعي في آن. فان عملية موضعة العبارة الشعرية وحبسها ضمن قالبها اللفظي فقط، لا يدمر ذاتية الشعري نفسه، ولكنه يلقي هذا الكلام في الفراغ الذي لا ينطق فيه لسان، ولا تستمع له أذن، ولا تقرأ فيه عين.

يقول البحتري في معرض المدح هذين البيتين:

دَنـوتَ تـواضـعـاً وعـلوتَ قَـدْراً ــــ فـشـأنـاك انـحـدارٌ وارتـفـاعُ

كـذاك الشمس تبعُدُ ان تُسـامى ــــ ويـدنـو الضـوء منهـا والشعـاعُ

تطفو الاستعارة هنا تجسيماً مزدوجاً لدلالة الانسان وحركة الكون في آن. فليست الصورة ناطقة بغير الوانها المباشرة. ليست مطيةً لمعانٍ تتجاوزها. بل هي التي تشدّ المعاني اليها دون ان تبرح بنيتها التصويرية. اذ يصبح التدوين ايقاعاً كونياً بين بعد الشمس وقرب نورها. بين طلوعها وانحدارها، بين كل هذه الحركة الشمسية وحركة الدهر الانساني تواضعاً وانتهاضاً، تارجحاً بين سَمْتَ الشمس، رأس الانسان، وبين منخفض النور، ومهاوي القوة الانسانية.

فعلُ الاستعارات البيانية، او الصنعة كما هو مصطلحها القديم، لا تنعزل عن الروعة، عن ذلك الشعري الكينوني. والا سقطت في عراء الموضوعية الجوفاء من كل ذاتية. ولقد لعب لُعبتها شعراءُ كبار من البحتري الى ابن زيدون. حتى بشار الاعمىٰ، أبصر الكون وروائعه بعين ذاتية، كما أبصرها ابو العلاء بالمعرفة العقلية الشمولية. ان مولد الصنعة في تاريخانية القصيد العربي، كان حقاً مرموزاً دلالياً وتاريخانياً. لم تكن الصنعة (بياناً) مصطنعاً. ولكنها كانت احتفالاً بتغير المنظر العالمي امام الوجدان الشعري العربي الصحراوي. كانت المدينة وحياتها التّرفية وازدهارها المدني يطالب الشعري ان يتموضع كذلك على مسافة الوجدان ما بين الموضوع والذات، على مسافة الابداع بين الريشة والقلم، كان المنظر العالمي يشتدّ حضورُه ويتطلب تدوينَه. ولقد اخترق البحتري تجريدية القصيدة الصحراوية وانطلق معيداً بناء الموصوفات الخارجية بالوصف الذاتي.

البحتري الشامي، شاعر المدينة العربية الكبرى بغداد، يخترق القصور والانهار والبساتين ويحيط بالفصول الاربعة وايقاعاتها الطبيعية لا تتوالى هذه المرة في الصحراء، ولكنها تتعاقب في حياة المدينة اليومية. فالوصف لا يقع على رمال وكثبان وظبية ووحش، لكنه يشتغل على الالوان والاشكال، ممددة متعانقة متلاحمة بين حجرات القصور وقاعاتها وبساتينها والأنهار التي تطل عليها.

نهرٌ كأن الماء في حُجراته ... أفرَندُ مَتنِ الصارمِ المتألق
واذا الرياح لعبن فيه بَسَطن من ... موج عليه مُدَرَّجٍ مترقرق
فاذا بلغت به «البديع» فانما ... أنزلتَ دجلةَ في فِناء الجوسق

تستعيد الحماسة الجاهلية ذاتها من خلال المدينة العربية، هذا التكوين الجديد في الفضاء المادي والاجتماعي العربي. فاذا هي حماسة الاحتفال بالتفاصيل والاشياء والمناظر المصنوعة والطبيعة المحيطة والمُهندَسَة. لا انقطاع في زمن الحماسة. لكنه استمرار متمفصل. انه عزف المتغيرات على الايقاع الواحد. ولقد برهن القصيد المقول أنه قادر على استنطاق بنيته بلغة التكوينات الخارجية المنبثقة جديدةً مستفِزَّةً للخيال الابداعي لشعر الحماسة العربي. ونداء التجسيم المكاني او الفضائي يموضع الحماسة على مسافة تقابلية مع الاستقطاب الذاتي لرؤية العالم جديداً أخاذاً قابلاً للتدوين على مستوى الكينونة الشعرية.

هكذا كان جدل الاستاذ وتلميذه، من أبي تمام الى البحتري. فلقد علّم الاستاذ تلميذه صورةَ الفكر، فترجمها التلميذُ الى فكرة الصورة. وكان جدل حقيقي بين قطبي الفكرة تعبر عن ذاتها صورةً، وبين صورةٍ تعيد وتستعيد ذاتها فكرةً.

نَقّل فؤادَك حيث شئتَ من الهوى ... ما الحبُّ الا للحبيب الاول

كـم منـزلٍ في الارض يـألفـه الفـتى وحـنـيـنُـه أبـداً لأول مـنـزلِ

فالحنين الصحراوي الى الترحال بين أمكنة الفضاء الصحراوي يصير ترحالاً للقلب بين جدران المدينة المرفهة الحاكمة، عاصمة الامبراطورية. لكن الاصل هو للحب الاول كما للمنزل الاول. والتدوين يجب ان يصعد من الفرع الى الاصل وينزل منه. ذلك ايقاع التمفصل بين القطيعة والاتصال، بين القصيد المقول الضاجّ وسْط مكان الجماعة وفي صميم وجدانها، وبين القصيد المكتوب يُعْمِل الفكرَ في المخطوط على الورق من أجل ان يعود المخطوط مصوِّتاً داوياً حماسياً يأخذ الانسانَ والعالم معاً في حركة الفتح والعشق في آن، كيما يشرع عصرُ التدوين بتدوين ما لم يُكتب من قبل. ذلك اكتشاف الشعري في زمن حي للمشروع الثقافي لأمةٍ تحيا تطابقاً نادراً بين تاريخية واقعها وتاريخانية ذاتيتها.

لكن المسألة تختلف ونحن نجبه عصر تدوين آخر معاصر. فالمكتوب يدخل المقول واللامُفكَّر به بعد. انه يقطع الطريق سلفاً ضد الوصل بين البداية والنهاية. يقول محمود درويش في لحظة من عصر التدوين المعاصر:

أنا ضد العلاقة:

تشرب الاشجارُ قتلاها وتنمو في ضحاياها

أنا ضد العلاقة:

ان تكون بدايةُ الأشياء دائمةَ البداية

هذه لغتي

أنا ضد البداية:

أنا أواصل نهرَ موسيقى تؤرخّني وتُفقدني تفاصيل الهوية

هذه لغتي:

أنا ضد النهاية:

ان يكون الشيءُ أوّلَه وآخرهَ وأذهب

هذه لغتي

أين الشعري، يقيس المسافة بين أية بدايةٍ ونهاية. انه الشعري الذي ليس هو مقياساً لسواه، لا لأنه بلا بداية او نهاية. بل لأنه ضد العلاقة. كالقوة التي ما ان تدخل في علاقة حتى تتحول الى صورتها المشوهة الرهيبة، الى السلطة. فالشعري يجب تقبله دائماً او القبض عليه بعد خروجه من جسد، وقبل دخوله في جسد. والتدوين الاصيل هو القادر فعلاً على التقاط هذا الشعري بعد ان يخرج من/وقبل ان يدخل الى/ حتى لا ندهمه او يدهمنا وهو متلبس في سلطة. الشاعر محمود درويش يستطيع ان يدوّن مكتوب قصيدته منفرداً ومنعزلاً، ويستطيع ان يقول قولَها حماسَتها علناً، وفوق منبر، ووسط جمهور. انه يستعيد لحظة

تدوين نادرةٍ في زمن الانقطاع العقيم بين المقول والمكتوب،

. . . وعندما كتب خليل حاوي عنوان التشويه في العصر:

تــولــد الفكــرةُ في الســوق بغيّــاً ثم تقضي العمــر في لفق البكــاره

كان التدوين يواجه مقولة المقول والمكتوب تحت هيمنة الشعري الكينوني. كانت رحلات السندباد العربي الجديد عند حاوي تتلمس الجغرافية الضائعة من خارطة الهوية الذاتية للمشروع الثقافي العربي. فلم يكن يستطيع حاوي ان يكون شاعر العبارة الحيادية او المجانية. لقد كان دخوله العصر من باب الذاتية القومية، يُشرِّع أمامه زمنَ الانفعال الشعري باعتباره محاولة اتحادٍ شاقةٍ دائمة بايقاع القوة الاصلية الضائعة تحت صَغَار الحياة اليومية وذلّها الشيطاني.

يكتب صلاح عبدالصبور عن الصّغار، عن ذل القنوط، عن عمر بلا فعل:

أتحول عن ركني في باب المقهىٰ حين تداهمني الشمس
أتحول عن شباكي حين يداهمني برد الليل
أتبسم أحياناً عن أسناني
أتنهد أحياناً عن شفتيّ
أحلم في نومي حلماً يتكرر كل مساء

ذلك الايقاع الموضوعي الذي يضرب في المدينة العربية الجديدة الكئيبة، في الشارع الكالح والبيت القانط، والمقهى الذي يعشش بين جوانبه الذباب والوجوه تحت الذباب. ذلك السوق اليومي الـذي افترس ذات مرة كل العابرين به، ورماهم أرضاً، سَطَحُهم أرضاً، سوّى بين أجسامهم وأرواحهم وبين الاسفلت والحيطان العالية القذرة المحيطة به.

يقول صلاح:

في كل مساء ،
حين تدق الساعة نصف الليل
وتذوي الاصوات

أتداخل في جلدي، اتشرب أنفاسي
وأنادم ظلي فوق الحائط
أتجول في تاريخي، اتنزه في تذكاراتي
أتحد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت
تستيقظ ايامي المدفونة في جسمي المتفتت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكيماً محزوناً

يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب
أَجْدلُ حبلاً من زهوي وضياعي
لأعلقه في سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى اتمدد في وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا في منتصف الليل

حين يحلم الشاعر في عصرنا كلَّ ليلة الحلم ذاته فانه يسوى بين جدل الخارج والداخل. يصير جسدُ الشاعر مقولاً كله، يلفظه الشارع والمكتب، وتسجله الجريدة، ويذيعه المذياع وتتناقل تجلياته منشورات الاحزاب والمليشيات، نُسخاً مذروة في فضاء المسموع والمقول والمذاع. وحده التدوين يفقده لا يجده لا يكتبه. اذا ما بحث عن سره لم يعثر فيه عنده الا على كل ما هو مشاع وشائع مسبقاً. وحده الشاعر صار مفقوداً.

مات بدر شاكر السياب بالموت البطيء. ماتت قدماه. مات جذعه. بقي رأسه بعينيه الجاحظتين الناعستين وحده حياً فوق الجسد الميت. مات الرأس. كذلك فجّر خليل حاوي رأسه برصاصة واحدة. كذلك قتل الرعبُ صلاح عبدالصبور. وقف قلبه عشية صار لاسرائيل جناح في معرض الكتاب في القاهرة. وأما محمود درويش لم يعترف بدخول اسرائيل الى فلسطين. بخروج فلسطين من لبنان. بخروج العرب من فلسطين. ظل وحده فارس الهزيمة حتى النصر.

عصر التدوين المعاصر يعانق لغة الشعر دون ان يسجلها، انه يطاردها ولا يصطادها، يجعلها فَزِعةً من خيالها المترنح على أرصفة المدن العربية، فيأتي جيل ما بعد المؤسسين اما لقول القصيدة التقليدية الجماهيرية، اولقول المكتوب المبهم المقطوع عن كل ايصال او تواصل. كأنما المؤسسون أسسوا عصرهم ولم يؤسسوا لما بعده.

كما قال محمود درويش: أنا ضد العلاقة، والبداية، والنهاية، ضد أسمائي
أنا المتكلم الغائب.

هكذا يسيطر المكتوب على القصيدة الحديثة والحداثوية بشكل خاص. وأما المقول فيصبح صدى صامتاً مهوّماً في الفضاء. تنزوي القصيدة المكتوبة اذن، تتراجع الى أبعد زاوية بصحبة كاتبها، تغوص على احلامه السرية الرتيبة. يصير تعاملُه مع الكلمات بالتقرّي والتلمس والتحسس شبه الاعمى. يلتقطها هكذا. ينظمها هكذا. يكتبها كيفما اتفق. ليست قضية القصيدة المكتوبة الفرار من الدلالة. لكنها لا تفقه للدلالة دلالةً. ولذلك فهي تقف وسط المسافة بين اللاشعر وشبه الشعر. قلما تفوز بالشعري. لأن هذا الشعري قد فقد هويته كذلك في تصانيف القصيدة المكتوبة. كأنما المكتوب من هذا الشعر يصر دائماً على الانحدار من التدوين الى التخطيط، الى تمثيل الكلمات بخطوط على الورق.

عندما نقول تدويناً يبرز أمامنا ولا شك مثال اللحظة التاريخية الأخصب في التجربة العربية عندما

خرجت من عصر المشافهة الى عصر المكاتبة. لقد كان تراث الحياة الثقافية يحيا الذاكرة الانسانية الجماعية. لكن التدوين نقلها الى الذاكرة الكتابية. فان ولادة الكتاب كجسر ثابت بين العقول والقلوب كرّست ولادة مستمرة للفكر، نقلته من التجريد الصوتي، من الوجود في الفضاء الى الوجود في الزمان، جعلته في حال انبناء لذاته ونمو متنام لذاته. انتقل الفكر من الترتيل والترداد الى النمو والابداع.

التدوين ينقل مما هو معاش، متواتر جماعياً، أي مقبول من الجماعة، بل هو قبول مكرس بالسموّ، معزز بانتماء الجماعة له. الموروث السماعي يتطلب اصغاء الجيل الجديد له. انه مصدر تربية شمولية له. لكن الموروث ان لم ينعكس على تفاصيل السلوك الجماعي للافراد الذين يرددونه وينشدونه ويتعلقون بمعاييره وفصاحته ودلالاته الخلْقية والخُلُقية، فانه يفقد راهنيته، حضوره الفوري. ذلك ان الموروث السماعي، المقول الجماعي، لا سند له على الارض الا الجماعة التي لا تتمثله فقط، ولكن تمثله، تجسده. صحيح انه موروث مقول، لكنه المقول الذي يتكلم ويحاور، يفرض القواعد والنظم، يقيم طقوس المُحلَّل والمحرَّم، يقصّ قُصص الماضي كيما تصير وقائع الحاضر. يتلو ذاكرة الأجداد لتغدو أفعال الاحفاد.

المقول يواجه تحدي التدوين عندما يعترضه مقول آخر، والمشروع الثقافي العربي كان تراثاً مقولاً ذاكرياً لشعب لم يكن يستمع لغير صوته الذاتي ماضياً وحاضراً. ولكنه عندما حمل واحتمل نية التغيير الشامل للذات وللآخر، صار عليه ان يسمع صوت الآخر، ان يداهمه مقول غريب الصوت والمبنىٰ والمعنىٰ. التدوين هو استحقاق التراث كيما يتحول الى مشروع ثقافي، أي يخرج من كونه موروثاً شعبياً لقوم، ليصبح ثقافةً للانسانية.

التدوين المعاصر، ماذا ينقل، عما ينقل، لمن ينقل. التدوين المعاصر دخل لحظة السؤال. جعل من ذاته موضوع السؤال وهو يسأل عن الذوات الاخرى. يطرق الابواب الموصدة لعله يعثر على بابه الخاص في فضائه الفجري الذي لا يزال يمزج الليل بالنور الشحيح، متوقفاً متسمراً عند ذلك الأفق اللماح الرجراج. والشاعر العربي المعاصر اما ان يكون مدوناً او يتساقط في المكتوب المقطوع عن المقول او العاجز عن القول. فهو يدخل اشكالية التدوين اذن شاء أم أبىٰ. يعانيها بكل ازماتها التكوينية. ولنذكر صراع حاوي مع العبارة. ولنذكر صرخته المدوية الرهيبة في كل لحظة للشعر تحمل مسؤولية التدوين أو تنهار دونه:

تـولـد الفكـرة في الســوق بغيّــاً ثم تقضي العمـر في لفق البكــاره..

فالمكتوب الشعري لا سند له الا كونه يفتح جسراً للعبور بين المقول والمكتوب. يمر هذا الجسر فوق قيعان ووديان مليئة برواسب المواريث المجدبة العجوز. لكن الشعري المعاصر يريد ان يستهدف المقول المجرد من جلباب الموروث الذي صار ميراثاً للخزائن والمتاحف. انه يريد من المقول ما لم يقله بعد.

عندئذ يصير التدوين فعل الكتابة لما لم يكتب، فعل التفكير بما لم يفكَّر به.

من هنا كانت أزمة الشاعر العربي الحقيقية، والتي تميزه الى حد بعيد عن الشعراء الآخرين من غير العرب. فهو مطالب باستعادة الشعري الكينوني، ذلك الدور الحاسم والمؤسس في المشروع الثقافي العربي. تطرح هذه الاستعادة ذاتها على الوعي الشعري باعتبارها المعيار الاعلى لكون القصيدة العربية هي ذاتها حقا، أو أنها الشبه غير المبدع وغير المشروع.

لذلك كان طريق القصيدة المكتوبة في عصرنا صعباً حافلاً بمعاناة حضارية شمولية، بسبب من ازدواجية المهمة التاريخانية والابداعية التي تندب نفسها لتحقيقها. لا تسعى الى اعادة الوحدة بين المقول والمكتوب، بين التراث والابداع فحسب، ولا تتطلع الى استحضار ذلك البعد الثالث المكوِّن والموحِّد لشطريَ العملية الابداعية فقط، بل هي تستشرف آفاق الشعري الكامن في الذات العربية، لتعيد اتصاله الرحماني بشعرية المشروع الثقافي العربي وخطاباته التاريخانية المتجددة.

فكيف يمكن لبعض كلمات في قصيدة لصلاح عبدالصبور ألا تعيد استحضار المشروع الثقافي لدى القارىء العربي ان لم يكن لهما لحظةٌ، للشاعر والقارىء، لحظةٌ مشتركة واحدة من زمن ذلك المشروع. لحظة التهديد بالزوال والعدم.. حين يقول صلاح:

سأقتلك

من قبل ان تقتلني سأقتلك

من قبل ان تغوص في دمي

أغوص في دمك.

هذه المباشرة الصارخة تستحضر الشعري، وتصلنا بلحظة الخوف والخطر في زمن الانبعاث الشمولي للمشروع الثقافي العربي. لو لم نكن نمتّ جميعاً لهذا الزمن بصلة، لما أحسسنا الشعري بهذه الصرخة، لكنا قرأناها عبارة مكتوبة. لكنها كانت مقولة، صرخة مدوية يوم كان العدوان الثلاثي يضرب بور سعيد ويحتل قناة السويس.

لكن هذه الصرخة لا تزال تدوي فينا كلما تجددت مثل تلك المعركة. وهي متجددة كل يوم بين العراق وايران. ان مادية هذا الشعري وفوريته وآنيته هي كينونته، بساطةُ القول سرعتُه، مفاجآته، تشكل فعلَه المباشر. يكاد يصبح الشعري كله فعل تحقيق، لأنه فعل استحقاق كينوني.

فليست الملاحم الكبيرة في انتاج الحداثة التأسيسية كما عند السياب وحاوي، هي وحدها التي ترن رنين لحظة اتصال بالزمن الشعري في المشروع الثقافي العربي. بل ان فورية القول، تستنفر حضوراً مكثفاً يتقاطع فيه التراث مع الواقع المتحدي، كما في عبارة عبدالصبور (سأقتلك، من قبل ان تقتلني سأقتلك).

لحظة تطابق بين راهنية الفعل وذاكرة التراث، بين التاريخية والتاريخانية. عودة للحماسة

بمصطلحها الشعري العربي تنتزع القصيدة المترددة، القصيدة بعد عصر المؤسسين، التي تضيع وتفقد الرؤية، تنتزعها من فردية العماء والمعاناة الصماء، لتدفع بها الى العلن، الى فضاء الجمهور العربي، المعبأ كله مرة اخرى في لحظة ان يَقتل او يُقتل.

الحماسة التي نعنيها هنا ليست المنبرية قبالة الجمهرة البشرية، لكنها حماسة ان يعيد الشاعرُ تكوّن شاعريته على مستوى الوحدة الحية بين المقول والمكتوب. هي تلك المعاناة التي تنتزع القصيد من ابهام الفردية المظلمة، لتدفع بها الى خصوصية التعبير الفعال. التعبير الذي يستحضر الشعري باعتباره حدثاً من الواقع اليومي، ولكنه من أخطر تلك الاحداث، لانه وحده قادر على تفجير الحرية ثانية. ينقذ الخيال الشعبي يشدّه من تحت السيطرة الشاملة للاحداث، يساعده في تحطيم حتميتها وقدريتها المفروضة. يضع الخيال الشعبي في مواجهة القوة المحررة من السلطة. بذلك يستعيد قوته الخاصة ثانية. يغني شعره المقول. يكتب قصيدته الجماعية. يغنيها الشاعر بقلمه الخاص.



مكونات الثقافة العربية المعاصرة

«الشعر في الثقافة»

د. عنـاد غزوان

خضعت كلمة «ثقافة» لتعريفات وتحديدات كثيرة ارتبط كل تعريف منها بمنهج خاص او نظرة معينة لدلالة مصطلح «الثقافة Culture» حتى صارت تلك التعريفات ضرباً من المغامرة التاريخية على حد تعبير بعض الباحثين المعاصرين[١]. ولعل من اكثر تعريفات مصطلح الثقافة شياعاً واقتباساً في الدراسات الاجتماعية والادبية هو تعريف (تايلر Tyler): «الثقافة هي ذلك الشكل المعقد المتضمن انواع المعارف والمعتقدات والفنون والقيم والقوانين والعادات والقدرات - او الطاقات - الاخرى، والهوايات والعادات التي يكتسبها الانسان من محيطه بوصفه عضواً في المجتمع»[٢]. قد يوحي هذا التحديد بان الثقافة هي الحضارة بمعناها الاجتماعي - التاريخي ايضاً. فالثقافة هي الموروث الذي تخلقه جماعة انسانية - بيئة اجتماعية - يصلح لتمييزها من غيرها. فهي عند البعض من الباحثين الدلالة الخاصة على التقدم الفكري الذي يحصل عليه الفرد او المجتمع حين يصير مثل ذلك «التقدم» معياراً أساسياً للتمييز بين مراحل تطور التاريخ البشري[٣]. وبهذا المفهوم فان «الثقافة» بوصفها مظهر التقدم الفكري لاي مجتمع انساني تختلف عن «الحضارة» بوصفها التقدم المادي لحياة الافراد والمجتمعات الانسانية، أي ان الثقافة معيار لتطور التاريخ الانساني على حين تعدّ الحضارة الاطار المادي لذلك التاريخ. فالثقافة قد تكون الجانب الروحي للفرد والمجتمع، أي الجانب الذي يمثل قيمه ومُثُله الاخلاقية والاجتماعية التي ترتبط بخصوصيتها بمجتمع وزمن معينين. اما الحضارة فهي مجموعة المعارف النظرية والتطبيقية غير الشخصية التي يمكن تناقلها في التاريخ البشري العام على وفق ما تحمله من مضامين انسانية.

فعلاقة الثقافة بالشخصية او الانسان عميقة الجذور والانتماء. اما الحضارة فعلاقتها وثيقة بالمجتمع والتاريخ العام للانسانية. فالثقافة «هي ما يصنعه الانسان في البيئة»[٤].

نظر الباحثون الى مضامين العلوم الاجتماعية على انها الميدان الخاص بالانسان مبدعاً للثقافة وحاملاً للتاريخ ومن هنا فان المفهوم الاجتماعي للشعر يعد مصدراً مهماً من مصادر الثقافة والتاريخ.

لا شك في ان المعرفة الذاتية هي الهدف الرفيع الذي يسعى التأمل الفلسفي او الفكر الفلسفي، من خلال انعكاساته الادبية، الى تحقيقه والبحث في ماهيته في مدى ارتباط تلك الذات - الفرد بالمجتمع - الكل. فعلى الرغم من وجود الصراعات المختلفة بين المدارس الفلسفية المتعددة، يبقى السعي الى تحقيق المعرفة الذاتية (مصدر الثقافة) ثابتاً ومستقراً لم يتأثر بأي مؤثر خارجي، نظراً لأن مثل هذا الهدف لا يحقق غايته الا من خلال الحرية الحقيقية التي ترتبط بالعالم الخارجي ارتباطاً حياً واعياً وحراً لا يعرف القيود او الحدود. فالمعرفة انسانية الهدف. ذاتية النشأة والابداع.

فعن طريق استبطان هذه الذات بالوعي المباشر للشعور والعواطف والادراك والافكار - وهي عناصر التجربة الشعرية - نستطيع تحديد ميدان سيكولوجية الثقافة الادبية من خلال ذاتها المبدعة، المتأصلة بالطبيعة الانسانية، حيث تولد الافعال وردودها اتجاه تلك الطبيعة بأشكال ومضامين فنية وأدبية تؤسس للثقافة أطرها العامة وجوهر حركتها الانسانية.

فالثقافة بكل ما تحمل من أبعاد متعلقة بالادراك الحسي والذاكرة والخبرة والخيال والعقل تنتمي الى نشاط الانسان وحده في بيئته الثقافية. فهي في الواقع مراحل مختلفة وتعابير متعددة تستمد كمالها المطلق

من الانسان ذاته بوصفه نواة المجتمع والباعث فيه الحركة والتجدد.

لا شك في ان الانسان في كل حاجاته الملحة ورغباته العملية يعتمد بيئته الطبيعية منطلقاً لحياته وديمومته المعرفية. ولا بد له من تكييف نفسه لمحيطه ومن هنا صح وصف حياته العقلية والثقافية بأنها مجموعة الاحداث والافعال المتضمنة نوعاً من التعادلية العقلية او الارتباط الجدلي بالبيئة المباشرة التي يتصل بها الانسان بعفوية وتلقائية لا تعرف للقيود او الحدود أي معنى خارج نطاق كون المعرفة الذاتية ثقافة انسانية حرة. فالجزء المتحرك في حياة العالم والطبيعة هو الذي يخلق الكل المتنامي في تأملاتـه وأفكاره وثقافته. فالقصيدة الشعرية على سبيل المثال، هي جزء فني حين تكون جنساً ادبياً وهي كل فني حين تمثل الشاعر انساناً متحركاً ومؤثراً في بيئته الاجتماعية وواقعه الانساني. فالشاعر ـ الانسان الذي يعيش بتناسق وانسجام مع ذاته ومتطلبات تلك الذات، يعيش بتناسق وانسجام مع الكون والوجود والطبيعة. ومن هنا يبرز دور الكلمة الشاعرة في تحقيق هذه التعادلية المعرفية في حياة الثقافة الادبية على وفق هذا المنطلق. فان الذات الانسانية في نزعتها الى النقد والتحليل والتأمل هي الرائد الذي لا يكذب اهله في الثقافة والفكر الانسانيين. لذا كان للمكان ـ او الفراغ ـ والزمن دور فاعل في خلق الحقيقة الادبية الامر الذي جعل دراسة النص الادبي ـ الشعري على وجه الخصوص ـ من الخارج (الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية والنفسية للشاعر) منهجاً في الدرس النقدي عند بعض النقاد المعاصرين على النقيض من دراسة النص من الداخل وهو منهج لا يرى في دراسة مثل تلك الظواهر الخارجية أي مبرر خلا الذات الشاعرة كما تصورها القصيدة لا كما يصورها الواقع الخارجي لها.

لذلك فدراسة وتحليل الاسطورة في مدى ارتباطها بالثقافة الادبية ـ الشعرية خاصة ـ تعد مظهراً ثقافياً مهماً لكون الاسطورة ـ كما يراها منظرو الثقافة الاجتماعيـون ـ أصل الابـداع او الخلق الفني. فالعلاقة بين الاسطورة والشعر علاقة وثيقة وقد قيل «ان الاسطورة القديمة هي المعين الذي ينهل منه الشعر الحديث وان عقل خالق الاسطورة هو نموذج خاص وان عقل الشاعر ما زال في الاساس اسطورياً شعرياً Mythopoetic»[٥].

فعالم الاسطورة عالم درامي يعج بالاحداث والافعال والطاقات والقوى المتصارعة وهذا ما يفسر ارتباط الاسطورة بالمجتمع الذي يعد أنموذجها او مثالها الحقيقي في تجسيد بعض مظاهر الحياة الثقافية الادبية في ادبنا العربي او ادب الامم الاخرى. ففي المراحل الاولى للثقافة الانسانية كانت العلاقة بين اللغة والاسطورة وثيقة جداً لدرجة يستحيـل معها الفصـل بينهما. واعتقـد البعض من الباحثـين من اجتماعيين ولغويين ونقاد ان الاسطورة هي من نتاج اللغة ونظراً لان اللغة تعتمد الرمز او المجاز او اذا شئنا تعتمد التعبير عن الغامض والمبهم فانها لا تجنح الى وصف الاشياء وصفاً مباشراً، لذا كانت الاسطورة، من خلال احداثها وأفعالها المتصارعة ورموزها الفردية ذات الدلالات الاجتماعية والانسانية، مـدينة بوجودها وأصلها الى اللغة فهي «مرض اللغة» Disease of Language على حد تعبير ماكس ميلر Max Miiller[٦] اذ يتعذر بل يستحيل التعبير عن الافكار المجردة في اللغة الانسانية بغير طريق المجاز. لذلك تبوأت الكلمة

الشاعرة بوصفها طاقة تعبيرية فعالة في حركة الثقافة الادبية، مكانة مهمة،(فهرا قليطس) عندما يقول: «لا تصغ الي، ولكن اصغ الى الكلمة واعترف ان الاشياء جميعها شيء واحد»[٧]. يؤكد انتقال الفكر من فلسفة الطبيعة الى فلسفة اللغة. وقل مثل ذلك في مقولة (هوراس) المعروفة «الرسم شعر صامت والشعر لوحة ناطقة»[٨] حين ركز على اهمية الصورة الشعرية التي تخلقها تعادلية متكافئة بين المجاز والحقيقة في التعبير عن الحدث او الفكرة او الصراع بحيث لا يستبد بالتعبير طرف منهما (المجاز والحقيقة) والا خرج التعبير اذا كان كله مجازاً الى عالم الغموض والابهام المستغرق بالتعقيد والطلاسم او صار التعبير اذا كان كله حقيقة ضرباً من الرتابة الخالية من الابداع والفن. فالقصيدة صور وأصوات وألوان وايقاعات ومجاز وحقيقة.

(٢)

الثقافة العربية المعاصرة كيان فكري ـ اجتماعي خلفته عصور ثقافية عريقة في امتدادها التاريخي الطويل المرتبط بواقعها الادبي وواقعها النفسي والحضاري. وكان الشعر العربي بأشكاله المختلفة ومضامينه المتعددة المصدر الرئيس لذلك الواقع الادبي ابتداء بالنصف الاول من القرن الخامس الميلادي ـ مولد اول قصيدة عربية ناضجة في بنائها الفني لغة وأسلوباً ـ وانتهاء بالعصر الحديث. فقد كان الشعر وما يزال ملمحاً بارزاً من ملامح الثقافة الادبية العربية الحديثة الى جانب ما أبدعته القريحة العربية الخلاقة من روائع النثر الفني بأنواعه المختلفة من سجع وامثال وخطابة وقصص ومقامات وحكايات ورسائل كتابية وهي تنتقل من عصر حضاري الى عصر حضاري آخر لدرجة اقترن فيها مصطلح الثقافة بمصطلح الادب فصار الادب رديفاً للثقافة في ميادين المعرفة المختلفة. فالصحف والفنون والعلوم والسير والمغازي والتاريخ والجغرافية والفلك والطب والفلسفة والقرآن الكريم والحديث الشريف، صارت كلها المكونات الاولى للثقافة العربية واندرجت تحت مصطلح «الموروث الثقافي» او «تراث الفكر الادبي» للعرب الذي يمتد في مساحة تاريخية حضارية عريقة تجاوزت أربعة عشر قرناً، تؤلف بذاتها الشخصية الثقافية العربية بفكرها وتأثيرها وانتمائها الاصيل لروح المعرفة الانسانية.

ان الحديث عن مكونات الثقافة العربية المعاصرة هو حديث عن اربعة ابعاد أساسية تعد من أبرز تلك المكونات وهي: التراث المتجدد المتطور، والواقع العربي القائم، والثقافة الاجنبية او الواقع العالمي، واخيراً المستقبل العربي.

«فالتراث او الموروث» الادبي بمعناه المعاصر هو الارث الثقافي المرتبط بالزمان المتطور والمتجدد. والزمان بوصفه كماً متصلاً مركباً من انات متتالية، على حد تعبير الفلاسفة، ويقصد بالزمان التراثي قدرته على الحركة والتجدد النابعين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في جيله وعصره واستمرار ذلك التأثير في الاجيال والعصور اللاحقة له. فالتراث ليس نظرة تجريدية للماضي وليس نزعة تقليدية محضة ترمي الى

الاحتفاظ بالماضي والاعتداد بما خلفه الاقدمون، وليس ضرباً من التقاليد بوصفها طرائق جمعية للسلوك مستقلة في وجودها عن الفرد، بيد انه ـ أي التراث ـ تجربة ادبية ثقافية متحددة وان كانت منتمية الى عصر غير هذا العصر! أي ان الثقافة العربية المعاصرة تستمد منها روح الاصالة وتحاول تجديدها وهذا ما يظهر فعلاً في بعص أدبيات ثقافتنا المعاصرة، وخاصة في ميدان القصيد الذي يعد من أغنى ميادين التراث العربي الادبي بمفهومه الحضاري المتطور. وفي ضوء هذه النظرة يولد التجديد المعاصر في الثقافة الادبية، كما يظهر ذلك واضحاً في حركات التجديد المعروفة في الشعر العربي الحديث، على سبيل المثال.

لا شك في ان دراسة الواقع العربي القائم فعلاً على حقيقته بايجابياته وسلبياته ومحاولة تحليله تحليلاً علمياً موضوعياً بعيداً عن الشكلية والتعاطف وصولاً به الى تقويم أمين، يؤلف الجانب الفكري لحركة الثقافة الادبية العربية المعاصرة. وقد يرتبط هذا البعد الثقافي بالحضارة الغربية على وجه الخصوص من خلال عملية التأثر والتأثير الحضارية بوصفها مظهراً انسانياً. فلا بد من ادراك واع للواقع العالمي بكل تياراته وفلسفاته وثقافاته. فالحضارات القديمة والحديثة في تاريخ الانسان تمتاز بالتلاقي والتوازي من خلال ثقافاتها وهو تلاق وتواز يبعدان الحضارة او الحضارات عن مفهوم الصراع والاستلاب ومسح معالم الشخصية القومية لهذه الثقافة او تلك. ويتجلى مثل هذا التلاقي والتوازي في مدى استثمار المثقف العربي المعاصر نتائج مثل هذا اللقاء الثقافي في حسه ونتاجه الادبي، علماً ان أية محاولة أدبية او ثقافية تحاول «تغريب» العقل العربي او الفكر الادبي العربي لهي محاولة لا شك في انها ستؤدي حقاً الى فقدان الثقة بالذات العربية المبدعة التي لا تختلف عن غيرها من الذوات المبدعة في العالم، الذوات التي لا تعرف حدوداً او قيوداً في عملية الخلق الفني. ومن هنا يمثل الموروث العربي المستقر من خلال مثاله الثقافي المتطور مكانة مهمة في الثقافة العربية المعاصرة. لذا استوجب ادراك الواقع العالمي ادراكاً ثقافياً على وفق منظور تأملي استقرائي دقيق ينصف الذات العربية المبدعة ويلغي مفهوم «التغريب» و«الاستلاب» في الثقافة. فالتجربة الادبية الناضجة التي تفوح منها رائحة الانسان لخير الانسان واستمرار وجوده حراً ينعم بالطمأنينة والسلام لهي تجربة جديرة بالاعتزاز والمحاكاة في أية ثقافة انسانية ومنها الثقافة العربية المعاصرة.

فاذا ما جدّد التراث او الموروث العربي وحلّل ودُرس الواقع العربي القائم ،وأدرك الواقع العالمي المعاصر ادراكاً اميناً وضح المستقبل العربي في ضوء بينونة مستلزماته واشراقة اهدافه. وعندئذ تكون ثقافتنا المعاصرة قد جسدت شخصيتها القومية وأبانت عن مضمونها الانساني العريق الجذور في فكرها وأدبها وتاريخها وسلوكها الحضاري العام.

أسهبت كتب علم الاجتماع والانثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس في الحديث عن تحديد ماهية الثقافة وتحليل عناصر تكوينها نشأة وتطوراً وتأثيراً في الفكر الانساني حتى عدت «الثقافة» واحدة من الدلالات الانسانية الواسعة في معناها وصار مثلها مثل الديمقراطية او العلم من حيث الاختلاف في التحديد والدقة في التحليل. خضع مصطلح الثقافة لمجموعة من الافكار والاحداث المهمة التي مر بها

الفكر الانساني منذ عصر النهضة الى العصر الحديث، كنظرية الانواع والتطور (النشوء والارتقاء) التي مهدت االسبيل الى وجود ثقافات بشرية مختلفة عن طريق علم الاجتماع البايولوجي. وفي ضوء العلاقة الوثيقة بين علم الاجتماع وعلم السلالات البشرية، عدت الثقافة مزيجاً بين البيئة الاجتماعية والجنس او العرق البشري حيث برزت من خلال هذا التصور بعض المصطلحات العلمية في هذا الميدان كأنماط الثقافة او اشكال او هيئات او صور الثقافة. وقل مثل ذلك عن مصطلحات علم النفس الاجتماعي في هذا الباب. ولعل من أبرزها تجسيد دور الشخصية في الخلق والابداع وخاصة في الثقافة الادبية.

فالشخصية والثقافة كيان واحد. وهنا يبرز دور الشاعر الكبير او الاديب الكبير في التأثير الكلي المباشر في خلق الحركة الثقافية وتطورها، علماً ان الثقافة ليست دراسة شخصيات فردية بقدر ما هي انعكاس وتفسير وتحليل لاحداث الانسان والمجتمع، واستجابات لمواقف خاصة او عامة ضمن اطار فكري فهي بمثابة خارطة عقلية او ذهنية يخلقها او يرسم ابعادها تفاعلنا مع ظواهر الحياة المختلفة من خلال التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قصيدة او بكتابة رواية او تحليل ظاهرة.

فالثقافة هي تلك السلسلة الزمنية الفكرية المستمرة المتصلة منذ اللحظة الاولى للحياة الانسانية حتى الوقت الحاضر. فلكي تكون انساناً او انسانياً، كما قيل - يجب ان تكون لديك ثقافة والا فأنت موجود بلا كيان انساني، نظراً لان الثقافة هي نتاج السلوك الانساني وبذلك عد الادب من أبرز عناصر ومكونات هذه الثقافة، بوصفه سلوكاً وجدانياً وفكرياً وفنياً للانسان - الاديب، يسعى الى تكامل وتوحيد المجتمع. فاللغة هي وسيلة التعبير الثقافي ومن هنا وصف الادب بأنه فن لغوي تجسيداً لهذه العلاقة بينه وبين الثقافة بمعناها الاجتماعي العام.

فالثقافة ليست ظاهرة منعزلة عن غيرها من ظواهر الحياة ولكنها من أشد تلك الظواهر ارتباطاً بحياة الفرد والمجتمع، لانها تدور حول الطريقة العقلية والاخلاقية والقيمية للانسان ولذلك عدت نشاطاً فكرياً او فعالية فكرية. فالازمة المعاصرة في الحضارة هي ازمة ثقافية. لان الحضارة هي العملية التي تبدأ بها الثقافة بالانتشار والحركة.

الثقافة موقف وفكر وسلوك، تمثله الشخصية الادبية والتاريخية بوصفها ضرباً من العبقرية.

وهذه الشخصية هي تلك التي تخلق الحقيقة التاريخية ومن ثم تخلق الحس الثقافي بوجود تلك العبقرية من خلال ما تقدمه لنا من قراء ومثقفين من أمثلة ادبية او تاريخية متميزة بالابداع والاصالة في ميدان تخصصها. لذلك فان ثقافة التاريخ او التاريخ الثقافي ليس جزءاً من التاريخ العام او مظهراً له. ان مثل تلك الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها. فالادب بوصفه وعاء ثقافياً غنياً بالتجارب الفردية والعامة يمتاز عن غيره من الاجناس الجمالية كالنحت والرسم والدراما والموسيقى في قدرته الفائقة، من خلال لغته الفنية، ليكون اكثر قومية او تعبيراً عن قوميته من غيره من الفنون الاخرى، الى جانب كون لغته اقل تخصصاً وتقنية من غيره. ومن هنا يدخل الشعر في صميم الروح الثقافية حيث يخلق فينا الاحساس بالحركة

والتجدد نحو آفاق معرفية جديدة تجعل قومية الثقافة مظهراً انسانياً.

ان شهرة القصيدة تعتمد تحقيق الاستجابة والرضا عند جمهور الشاعر، ذلك الجمهور الذي يرى فيه الشاعر انه قارىء ذكي ومثقف، اي ان الجمهور في مثل هذه الحالة قد يكون المعيار الثقافي لشهرة هذه القصيدة او تلك وقد يكون المعيار الموضوعي لاندثار هذا الشاعر او ذاك. اي ان القصيدة في مثل هذا الموقف مصدر مهم من مصادر الثقافة الاجتماعية، ناهيك عن اهميتها الفنية حسب معايير الفن الشعري. فالفاظ القصيدة التي تؤلف صورها ومصدر روعتها من خلال قدرة الشاعر على تحقيق وخلق مثل تلك الصور وتفاعلها مع غيرها في اسلوب شعري ناضج، هي التي تمنح الشعر ومعناه ولكن المعنى الشعري ليس هو النوع الوحيد من المعاني الثقافية الادبية، اذ لا بد لمثل هذا المعنى من الارتفاع فوق الجزئيات الثابتة للحياة اليومية، اي لا بد من ان يرتفع فوق مستواها. فالشاعر والقارىء واللغة الشائعة المعروفة والتقاليد الادبية المؤثرة تؤلف في حقيقة امرها مبادىء القصيدة بمعناها الثقافي - الفني الذي لا يخلو من بعد اجتماعي ولغوي. فالشعر ليس نظاماً اجتماعياً خاصاً في اعلى نقطة من الوعي ولكن الشاعر والقراء الذين يوجه لهم الشعر يجب ان يكونوا اعضاء مؤثرين في ثقافة المجتمع وعندئذ يسمو الشعر الى مستوى التعبير الفكري ذي الدلالة الثقافية - الاجتماعية.

وتبقى الثقافة بوصفها المظهر المتحرك لفكر الانسان فرداً او جزءاً من المجتمع متأثرة بتيارين: احدهما يرى في الثقافة ثمرة من ثمار فكر الانسان من خلال موروثه وحضارته والآخر يراها في الاساس خلاصة او ثمرة من ثمار المجتمع. فالواقع الاجتماعي والواقع الفكري الفردي هما اطاران لحركة الفكر - روح الثقافة - خاصة اذا عدت الثقافة على انها علاقة متبادلة؛ تلك العلاقة التي تحدد السلوك الاجتماعي لدى الفرد في اسلوب الحياة في المجتمع. كما تحدد اسلوب الحياة لسلوك الفرد. وهذا يعني ان عملية «التبادل الثقافي»[١٠] او التأثر والتأثير بين الفرد والمجتمع تخضع هي الاخرى لعناصر تجعل هذه العلاقة المتبادلة بوصفها مظهراً فكرياً لكل من الفرد والمجتمع، منها الواقع النفسي والاجتماعي والعقائدي. نظراً لان القيمة الثقافية للافكار والاشياء تقوم على طبيعة علاقتها بالفرد. «فالثقافة هي التعبير الحسي عن علاقة الفرد بهذا العالم»[١١] علماً ان كل ثقافة تبقى معبرة عن وجودها وكينونتها وخصوصيتها الخاصة بها دون غيرها. أي تبقى تحتفظ بشخصيتها النفسية والاجتماعية والسلوكية او بعبارة اخرى تبقى تحتفظ بتركيبها النفسي والاجتماعي والفكري المتفرد بها. وهي - أي الثقافة - وان تأرجحت بين كونها فلسفة الانسان وفلسفة المجتمع، تبقى دالة مهمة على حركية الفرد ضمن اطار المجتمع وعلى تقدم المجتمع من داخل حركة الفرد. أي انها فلسفة الانسان والمجتمع ضمن جدلية الانتماء الفردي والانتماء الجماعي لحقيقة هذه الفكرة او تلك، او لتأسيس ذات ثقافية لها كيانها واستقلالها وطابعها المتميز روحياً ومادياً او اذا شئنا التعادلية - البنيوية فان الذات البشرية تبقى خاضعة لثنائية الثقافة والطبيعة وما ينتج عنهما من مفهوم حضاري او مدني لماهية تلك الذات المفكرة وذات الاحساس الجمالي حيناً

والاحساس الاخلاقي حيناً آخر بوصف تلك الفكرة الثقافية المحيط او البيئة التي تعكس حضارة او تخلق تمدناً قائماً على طرح القيم الاخلاقية والاجتماعية وعلى التركيب والتحليل بين تلك القيم وصولاً الى مفهوم حضاري للثقافة المعنية. فشعب بلا ثقافة هو شعب بلا تاريخ لان الثقافة هي الوسط الذي تتكون فيه جميع خصائص المجتمع المتحضر، ولان التاريخ هو المظهر الثقافي لهذا التحضر، وذلك التمدن. فجماليات الثقافة هي منبع الافكار التي تخلق الاحساس بالتاريخ ومن ثم الاحساس بالتطور والنمو والتقدم - الحضاري والمدني لهذا الشعب او ذاك. ولهذا الواقع الاجتماعي او ذاك. ومن هنا عد تراث أية أمة من الامم مصدراً من مصادر تاريخها الحضاري وحضارتها التاريخية في وقت واحد.

ان الصراع بين الثقافات الانسانية هو صراع بين حضاراتها على الرغم من انسانية تراثها. وهو صراع - اذا جردناه من وعائه الفكري - السياسي والعقائدي - قائم على التجانس والتوافق بين فلسفة الانسان الفرد وفلسفة مجتمعه من خلال حركة الافكار ونموها. وهنا يتبوأ الابداع والخلق والابتكار في ميادين المعرفة المختلفة من فنون وآداب وعلوم وتكنولوجيا، دوراً مهماً في خلق عملية التأثير والتأثر، نواة الصراع الروحي - الاخلاقي او الطبيعي - المادي، نظراً لان كل ثقافة تتمتع بنوعيتها التي تحصنها ضد اي نوع من انواع الاستلاب او الاستيراد الذي قد ينأى بعملية التأثير والتأثر الثقافية الى معنى الصراع السياسي حيث يصاب مفهوم الحضارة عندئذ بتصدع كبير يمس ابداعها الادبي وابداعها الفلسفي. وبذلك فان فهم التاريخ لا فلسفته سيؤول الى نفي مطلق لدلالته الموضوعية في بعديها: الثقافي والحضاري. فالاعتصام بالعزلة التراثية والاخلاص لها لا يختلف عن التمرد والاستيراد الثقافي المستغرق في البحث عن الجديد الغربي واللاهث وراءه.

«فالزمن... أب لكل حقيقة». على حد تعبير مكيافيلي - والتاريخ الثقافي - الحضاري استمرارية تمثل الزمن بمعناه الفكري والفلسفي. فالماضي يمنح الحاضر معناه ويعيد الحاضر تمثيل ماضيه من أجل مستقبل ثقافي رصين. فالمثقف هو «ذلك الانسان الذي يدرك ويعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع، بين البحث عن الحقيقة العملية (مع كل ما يترتب على ذلك من ضوابط ومعايير) وبين الايديولوجيا السائدة.. ان المثقف هو الشاهد اذن على المجتمعات الممزقة التي تنتجه، لانه يستبطن تمزقها بالذات. وهو بالتالي ناتج تاريخي، وبهذا المعنى لا يسع أي مجتمع ان يتذمر من مثقفيه من دون ان يضع نفسه في قفص الاتهام، لان مثقفي هذا المجتمع ما هم الا من صنعه ونتاجه»[١٢].

فالاثر الادبي ينبغي، في ضوء التصور، ان يكون مسؤولاً عن العصر بكامله، أي عن وضع المؤلف او الكاتب او الشاعر في العالم الاجتماعي[١٣].. ويبدو ان الصراع الثقافي في المجتمع هو دائماً صراع اجتماعي، صراع من أوضاع اجتماعية متناقضة يتخذ مظهراً فكرياً او ادبياً او فنياً.

والصراع الثقافي هو التمهيد للثورة الاجتماعية وهو وسيلة لتجديد الحياة وتطورها.

ان الثقافة تعبير عن الواقع واداة لتغيير هذا الواقع كذلك، ولهذا فالثقافة التزام وموقف[١٤]. ومن

هنا برز مصطلح (التلكؤ الثقافي او الحضاري ـ Cultural Lag)[١٥] ليعني تخلف التقدم المعنوي للحضارة وراء التقدم المادي حيث ان اجزاء الحضارة لا تتغير بمعدلات ونسب متساوية. ولكن الثقافة التزام وموقف نابض من ذات المثقف بطواعية وتلقائية حرة.

واذا كانت الثقافة تعني هذا الارتباط الحميم بين الانسان ومجتمعه من جهة وبين الجزء المتحرك فكرياً ـ وهو الذات ـ والكل المتحرك شمولياً ـ وهو المجتمع ـ من جهة اخرى، صار الفكر الادبي الذي يعد نواة الثقافة الادبية خلاصة اندماج الجزء بالكل مع احتفاظ ذلك الجزء بخصوصيته الشعرية او الفنية او الكتابية التي تؤول حتماً الى تكوين شخصية ذلك الكل الثقافي. اذ يسعى الفن ومنه الفن الادبي الى اتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع «فالفن يمثل قدرة الانسان غير المحددة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم. فلا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع بل لا بد له ايضاً من عملية تركيب. لا بد له من اكتساب شكل موضوعي»[١٦].

لا شك في ان الفكر الادبي بأشكاله المختلفة ومضامينه المتعددة والمعقدة في بعض الاحيان، هو تصوير دقيق لعناصر ثقافة الامة وهو تصوير ثقافي يصدر عن تركيب وتحليل وخلق لعناصر الثقافة المعروفة، التي تؤلف بدورها مصدراً مهماً من مصادر حضارة الانسان التي هي في الواقع «نظام اجتماعي يعين الانسان على الزيادة من انتاجه الثقافي.. وتتألف الحضارة من عناصر اربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية ومتابعة العلوم والفنون، وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق، لانه اذا ما أمن الانسان من الخوف تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الابداع والانشاء. وبعدئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه الى فهم الحياة وازهارها»[١٧]. فالادب والفن مظهران ثقافيان يمثلان ارتباط الحس بالفكر ارتباطاً وثيقاً حيث يؤولان الى نماذج وأمثلة ثقافية ـ حضارية تخلق الحركة والمتعة والديمومة والتأمل في حياة الانسان. اذ لا يمكن فصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع «ما دامت الحضارة (بمعناها الواسع) هي الاصل في نشأة معظم الفنون بما فيها التمثيل والغناء والرقص والموسيقى»[١٨].

فالثقافة بوصفها فكراً مبدعاً متحركاً تولد من ثنائية الاندماج المتكافىء بين المادة والفكرة، او بين الطبيعة والمثال، ومن خلال هذا التفاعل المتحرك تولد روائع الفكر الثقافي والفني في حياة الانسان. وقد قيل: «ان الفنان»، على سبيل المثال، «انما هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع «المادة» ـ لغة كانت ام حجارة ام اصباغاً ام غير ذلك ـ حتى يجبرها على ان تتثنى وتنعطف تحت ايقاع ذبذباته الفكرية»[١٩]. فالفن ليس خروجاً على الواقع او تمرداً على الطبيعة بقدر ما هو ارتداد الفنان الى الشيء او الموضوع» لكي يحاوره ويسائله، وكأنما هو يطلب الى «الطبيعة» ان تساعده على مواجهة أفكاره وتنظيم خواطره ومقاومة «أهوائه»[٢٠]. فالفنان في واقعه الثقافي او الحضاري هو قريب من كونه «لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الانسان اصطناعها في فهمه للعالم»[٢١]. وقل مثل ذلك عن الشعر. فهو تعبير عن واقع فردي او

واقع اجتماعي بلغة رمزية انفعالية. وقصيدة الشاعر، ليست حادثة من التاريخ الاجتماعي او ظاهرة من ظواهر حركة ادبية وانما هي تأكيد لشخصية الشاعر الذاتية المفردة. «ليس هناك شاعر يعيش ويكتب في عـزلـة، فهـو شخصيـة حيـة في فتـرة زمنيـة معينـة ومكـان معـين وبيئـة اجتمـاعيـة معينـة. فهو فرد ولكنه في الوقت نفسه عضو المجتمع»[٢٢]. ومن هنا جاء دور الشعر الفاعل في حركة الثقافة الفردية والثقافة الاجتماعية «فلا الشاعر ولا العالم يملك الاقتناع الكافي الذي يعينه على الاستمرار في عمله دون ان يكون فيه فائدة للمجتمع»[٢٣]. ولكي تكون القصيدة انسانية فانها ينبغي ان تولد من قيم كوّنها الانسان نفسه، هي قيم اخلاقية واجتماعية تسعى لخير الانسان ورخائه فكرياً ووجدانياً. ومن هنا صار للغة الشعرية دور بارز وفعال في خلق التأمل والاستبطان لصور قصائد هذا الشاعر او ذاك. فاللغة «شريك الشاعر الذي لا ينفصل عنه، ومن خلال التعاون المتجدد بين الشاعر الحي والكتابة يمكن ان يؤدي الشعر رسالة كاملة. وهذه الزمالة المتطورة في سبيل ايجاد الحقيقة تصطدم احياناً بعقبات وصعوبات ناتجة عن التعقيد في طبيعة الانسان واللغة»[٢٤].

ان التاريخ الحضاري بوصفه الاطار العام للثقافة هو علاقة صميمية بين المعرفة والفن، تلك العلاقة القائمة على الانسجام والاتساق في المضمون والرؤية الواقعية لاحداث ذلك التاريخ. ومن هنا جاء دور الملحمة او الملاحم الشعرية مظهراً حضارياً وثقافياً ادبياً في وقت واحد. فالثقافة بمعناها الفلسفي والادبي العام ليست انعكاساً ساذجاً او مسطحاً، كما يقال، للواقع الذي تنشأ فيه، بل هي اشعاع فكري يخلق في الواقع الانساني، الوطني او القومي روح النضال والتمرد ضد التخلف والانحطاط سعياً الى تحقيق التقدم والبناء، في ضوء تصور صادق بعيد عن الافتعال والتعسف حيث تولد الفكرة الادبية السامية التي تشكل المضمون الثقافي التقدمي في الفن الادبي الذي تمثله القصيدة او القصة او الرواية او المسرحية او النقد الادبي تمثيلاً اميناً. فالكلمة الادبية الامينة والاصيلة في مبناها الفني هي التعبير الواقعي عن الثقافة. ولكي تكون هذه الكلمة ـ التعبير مؤثرة فعالة في عصرها ووجودها ينبغي لها ان تكون حرة بلا قيود، متمردة على الحدود المصطنعة. انها كلمة تفوح منها رائحة الانسان والواقع. فالثقافة لا تزدهر الا في رحاب الحرية وان الابداع لا يولد الا في اجوائها. فالثقافة كالحرية لا تعرف الجمود والسكون، بل تعشق التطور والحركة وتؤمن بشمولية الفكر نحو تفاؤلية تبدد ملامح اليأس والقنوط في اي مجتمع انساني. وهي أي الثقافة، بمعناها الادبي، موقف من الحياة.

فالشاعر، على سبيل المثال، هو مثقف عصره لانه يعي ذلك العصر، ويدرك واقعه ويستطيع التعبير بحرية عن مثل هذا الوعي. فاذا كان شاعراً بمعنى الكلمة وعلى وفق معايير الاصالة والجودة الشعرية استطاع، في ضوء ذلك الوعي والتفرد الفني، التأثير في واقعه ومن ثم يستطيع ان يضيف ويجدد لا ان يكرر ويقلد. الشاعر المبدع هو المثقف الذي «يترجم معاناته وتجاربه ووعيه الى فعل او الى رأي او الى موقف من الآخر ومن الحياة والمجتمع والكون، بل من العصر وقضايا العصر»[٢٥]. وهذا يعني ان الشاعر الفنان

بوصفه عنصراً فعالاً ومؤثراً من عناصر ثقافة عصره ومجتمعه، يسعى الى ان يكون ايجابي النزعة في مضمونه وايمانه الفني بشعره. أي ان قصيدته او ديوانه ليسا انعكاساً جامداً لواقع عصره ولذاته، بل هما انعكاس متحرك ومتجدد لحركة ذلك العصر. اذا نظرنا الى القصيدة على انها بناء فني - ثقافي يتغير ويتطور ومن هنا يولد الالتزام الثقافي في نظرته الى القصيدة والشاعر. وهو التزام عفوي يؤمن بطواعية الفنان بلا قسر او اكراه. فالشاعر يدرك ذاته في مواجهة غيره ولا عبرة في قصيدة لا تدرك كنه ذاتها الفنية والثقافية. أي القصيدة التي تولد بلا موقف او انتماء. وان كان موقف القصيدة، في بعض الاحيان ينحو نحواً اخلاقياً واجتماعياً تجاه أي حدث. أي ان القيمة الاخلاقية - الاجتماعية في مثل هذه الحالة تسبق القيمة الفنية - الجمالية لتلك القصيدة.

فالقصيدة، وهي القيمة الثقافية للشاعر، من ثم للمجتمع تنمو في احضان الحرية الفردية - الاجتماعية من غير تطرف او عبثية في استثمار مثل تلك الحرية في ابعادها الفنية. ان بناء القصيدة فنياً (في شكلها ومضمونها) ينبغي اعتماده الوعي الامين للوجدان والفكر الثقافيين اللذين تحاول القصيدة الاصلية التعبير عنهما من خلال ذلك البناء الفني. وقد تكون القصيدة من ناحية ثانية مظهراً واعياً من مظاهر التمرد الذي هو احتجاج صارخ ضد الظلم والاضطهاد بيد انه أي التمرد فكرة مجردة من الانتقام والا عدت القصيدة من خلال هذا السياق ضرباً من العدوانية والقهر لا تمثل ثقافة عصرها الانساني حيث تتحجر مثل تلك التجربة الشعرية وتغدو ضرباً من اللاموقف تجاه كينونة الحياة وتطورها الحضاري فتصير القصيدة حينئذ، ضرباً من الهروب والنأي بالوجدان المرهف والفكرة النقية عن تجارب الناس في مدى تفاعلهم باحداث العصر ومشكلات الواقع.

وعلى الرغم من ذلك فالقصيدة تبقى في التزامها فردية المنشأ في حريتها واستقرارها، اجتماعية المنحىٰ في حتميتها التي تعبر من خلالها عن هموم المجتمع ومشاعر الجماهير، الى جانب تعبيرها عن هموم الذات وآمالها وآلامها. فالذات والمجتمع وعاء فكري - ثقافي واحد حين تصير القصيدة مثالاً فنياً فريداً من أمثلة الفكر الادبي لاي شعب من الشعوب.

واذا كانت القصيدة العربية في الموروث الشعري العربي مصدر ثقافة العرب ان لم تكن هي الثقافة العربية حقاً. فان القصيدة المعاصرة، على اختلاف اشكالها ومضامينها، امتداد ثقافي للروح العربية برؤية عصرية حضارية جديدة. فقد تغنىٰ الشاعر العربي الحديث بالانسانية وعبر عن همومها ودافع عن قضاياها ووقف ضد الظلم والطغيان وألهب العواطف والوجدان في نصرة الحركات التحررية للانسان المعاصر الى جانب اهتمامه المباشر بحق الحرية العربية من خلال وعيه القومي والوطني ولعل معجمه اللغوي المعاصر خير دليل على مدى تفاعله باحداث عصره وأمته وهو معجم شعري يجسد مفهوم النضال في الذات الشعرية العربية المعاصرة. فصارت الصورة عنده رمزاً للانتماء القومي والانساني وكانت رؤيته للالتزام منطلقة من مفهومه العربي مثل تمرده ضد التخلف ورفضه لكل أشكال ومذاهب القهر والاستلاب

والسلبية. فاذا كان المؤرخ - كما يقول ارسطو - يثبت ما حدث والشاعر يثبت ما يمكن ان يحدث وان المؤرخ يتحدث عن عصر والشاعر عن وقائع، فان القصيدة العربية الحديثة، التاريخ والشعر في وقت واحد وصحت عليها مقولة (تريفيليان): «لا تتألف روح الشعر في تدوين التاريخ من خيال يقتفي أثر الحقيقة ويلتصق بها. وبالنظر الى ان الحقيقة قد وقعت فعلاً فانها تجمع حولها سر الحياة والموت والزمن الذي لا يسبر غوره، فعلم المؤرخ وبحثه يجدان الحقيقة وخياله وفنه يوضحان مدلولها»[٢٦].

(١١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٦.
(١٢) قصة الحضارة، ول ديوارنت، ترجمة د. زكي نجيب محمود، الجزء الاول ومن المجلد الاول، ط٢، القاهرة، ١٩٥٦.
(١٣) مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، ترجمة عبدالصبور شاهين، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط١، ١٩٥٩.
(١٤) معجم علم الاجتماع، تحرير دينكن ميشيل، ترجمة د. احسان محمد الحسن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.
(١٥) المكونات الاولى للثقافة العربية، د. عزالدين اسماعيل، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٢.
(١٦) الموسوعة الاشتراكية، مطبعة دار الكتب، بيروت، د. ت.
(١٧) المؤرخون وروح الشعر، ايمري نف، ترجمة د. توفيق اسكندر، مراجعة وتقديم محمد شفيق غربال القاهرة، ١٩٦١.
(١٨) الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي، د. عناد غزوان، بحث قدم الى المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب، بغداد ١٧ ـ ٢٣ آذار، ١٩٨٦.

(٢) المراجع الانكليزية:

(1) An Essay on Man, by: Ernst Cassirer, New York, 1953.
(2) Culture in Crisis, by: james F. Downs, London, 1975.
(3) Culture as Praxis, by: Z. Bauman, London and Boston. 1973.
(4) Culture in Private and Public life, by: F.R. Cowell, New York, 1959.
(5) Culture and Environment, by: F.R. Leavis &. D. Thompson, London, 1950.
(6) Configurations of Culture Growth, by: A.L. Kroeber, Los Ange l es,1944
(7) English Poetry, A Critical Introduction, by: F.W. Bateson, London, 1971.
(8) Freedom and Culture, by: D. Lee, New jersey, 1959.
(9) Mind & Art, by: G. Sircollo, New jersey, 1972.
(10) On Culture and Social Change, by : W.F. Ogburn, Chicago & London, 1964
(11) The Study of Sociely, by: B.E. Mercer & J.J. Woandeser, Cali fornia, 1970.

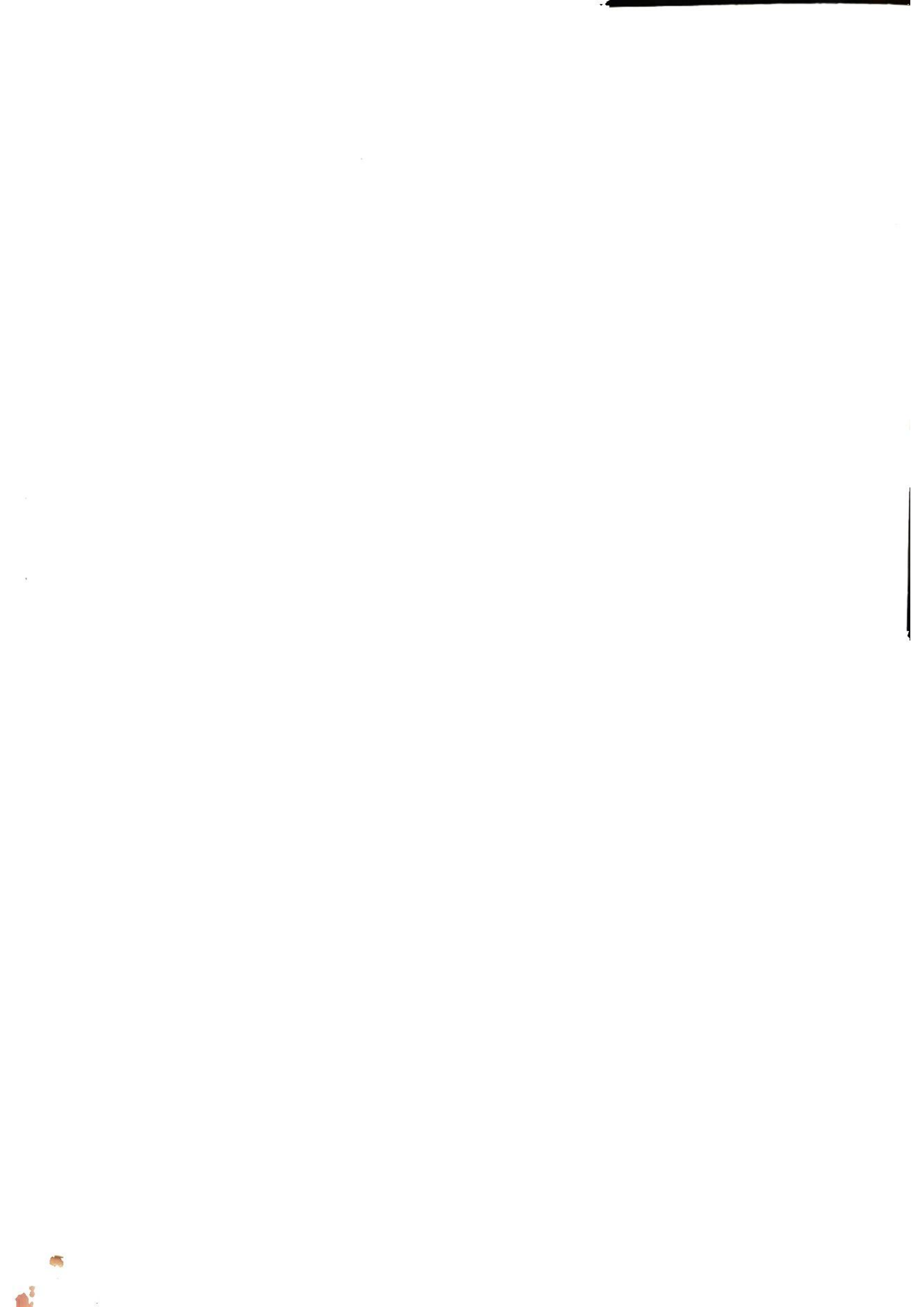
الهوامش :

١ ـ سوسيولوجية الثقافة، ص ٦ .
٢ ـ معجم علم الاجتماع، ص ٩٣، وفي الثقافة والتغيير الاجتماعي ـ باللغة الانكليزية ـ ص ٣ .
٣ ـ سوسيولوجية الثقافة، ص ٧، ٩، ١٢، ١٣، ١٥، ١٧ .
٤ ـ نفسه، ص ١٧ .
٥ ـ مقالة حول الانسان، مدخل الى فلسفة الثقافة الانسانية، باللغة الانكليزية، ص ١٠١ نقلاً عن كتاب (الشعر والاسطورة. ف. سي. بريسكوت، ١٩٢٧، ص ١٠ ـ باللغة الانكليزية).
٦ ـ نفسه، ص ١٤٢ نقلاً عن كتاب: إسهامات في علم الميثولوجيا، لندن، ١٨٩٧، ص ٦٨ ـ باللغة الانكليزية .
٧ ـ نفسه، ص ١٤٥ .
٨ ـ فن الشعر ص ١٧٧ .
٩ ـ دراسة المجتمع ـ باللغة الانكليزية ص ١٨
١٠ ـ مشكلة الثقافة، ص ٤٨ .
١٢ ـ دفاع عن المثقفين، ص ٣٣، ٣٤ .
١٣ ـ نفسه ـ ص ٩٠ .
١٤ ـ الموسوعة الاشتراكية، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .
١٥ ـ معجم علم الاجتماع، ص ٩٧، ٩٨ .
١٦ ـ ضرورة الفن، ص ٩، ١٠ .
١٧ ـ قصة الحضارة، ج١، ص ٣ .
١٨ ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ١٠٨، ١٠٩ .
١٩ ـ نفسه، ص ١٣٥
٢٠ ـ نفسه، ص ١٣٧ .
٢١ ـ نفسه، ص ٢٧٨
٢٢ ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٨٩ .
٢٣ ـ نفسه، ص ١٩٠ .
٢٤ ـ نفسه، ص ٣٣٨ .
٢٥ ـ بين الثقافة والاعلام، ص ٢٠ ـ ٣٠ .
٢٦ ـ المؤرخون وروح الشعر، ص ٢ .

مراجع البحث:

(أ) العربية والمترجمة الى العربية:

(١) الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر، د. مفيد محمد قميحه. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١ .
(٢) ازمة المثقفين العرب، د. عبدالله العروي، ترجمة د. ذوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨ .
(٣) الالتزام في الشعر العربي، د. احمد ابو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩ .
(٤) بين الثقافة والاعلام، علي سليمان، مقالة منشورة في مجلة الآداب البيروتية، العدد ١ ـ ٣، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٠ ـ ٣٠ .
(٥) دفاع عن المثقفين، سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣
(٦) سوسيولوجية الثقافة، د. الطاهر لبيب، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٨ .
(٧) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١ .
(٨) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، ١٩٧١ .
(٩) علم الاجتماع الادبي، د. حسين الحاج حسن، بيروت، ١٩٨٣ .
(١٠) فلسفة الالتزام في النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، د. رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥ .



الشعر بوصفه مقوماً من مقومات توجهنا الحضاري

د. عزالدين اسماعيل



ما تزال العملية الابداعية موضع نظر ومراجعة متجددة؛ ولعلها ستظل كذلك الى مدى في الزمن غير محدد. والجهود التي بذلت، والتي ما زالت تبذل حتى اليوم، لفحص أبعاد هذه العملية تؤكد هذه الحقيقة، على الرغم من الكم الهائل من النتائج العلمية وشبه العلمية التي حققتها هذه الجهود عبر الزمن.

لكن العملية الابداعية ذاتها ليست إلا عنصراً في مركب معقد، او خيطاً في نسيج غاية في التشابك. فالابداع لا ينشأ من فراغ، ولا يتم في المطلق، كما انه لا يعد إبداعاً لمجرد ان فرداً من الناس قد نشط في إنجاز عمل بعينه؛ وإنما تتضافر عناصر كثيرة في توجيه النشاط الابداعي لدى الفرد الى الانتاج. ولا يحتل كل ابداع مكانه من الدائرة الابداعية العامة إلا اذا تحددت علاقته بما سبقه من إبداع من جهة، وبموقعه من مبدعات عصره من جهة اخرى. وإذا كان الحاضر في جدل دائم مع الماضي فإن كل ابداع هو طرف مشتَرَك بالضرورة في هذا الجدل؛ فهو جدل مع الماضي، وجدل مع الحاضر نفسه؛ وهو بذلك جدل مع الماضي والحاضر مجتمعين.

وهكذا يشكل الماضي والحاضر بعدين من أبعاد مثلث العملية الابداعية، او ضلعين من اضلاعه، ويبقى الضلع الثالث، الذي يمنح الابداع دلالته النهائية، متمثلاً في المستقبل. وإذا كان الماضي والحاضر منتهيين فإن المستقبل يظل مفتوحاً دائماً لحصاد ذلك الجدل الدائم على المستويات الثلاثة.

إن المستقبل هو الحصاد المتجدد لتجارب الماضي والحاضر؛ والابداع - وإن كان حاضراً - فإنه يسبق دائماً الى المستقبل، بما يطرح من رؤى جديدة للحياة على مستوى الاشكال والمضامين، وعلى المستوى المفهومي لهذه الاشكال والمضامين. وإذ يتولد الابداع من خلال ذلك الجدل المتعدد الاطراف يعود فيطرح على الواقع رؤاه المستقبلية، محققاً بذلك وعياً جديداً بالحياة او مزيداً من الوعي بها.

الابداع إذن «حركة في التاريخ»، ومن ثم تكون خاصيته الاساسية هي «الدينامية»، في مقابل «الوجود في المطلق»، الذي تستولي عليه الطبيعة «السكونية». وحين يتجه الحديث الى الابداع في الشعر ستصبح دينامية هذا الشعر هي المعيار الذي تُحدد به طاقته الابداعية ويُحدد - من ثم - موقعه من التجربة الشعرية السائدة في حقبة من الزمن لدى شعب من الشعوب. وهذه الدينامية لا تتفجر إلا من خلال ذلك الجدل بين الشاعر والتراث من جهة، وبينه وبين الواقع الراهن الذي يعيشه من جهة اخرى.

إن مفهوم الشعر يتغير - ومن ثم تتغير معاييره بوصفه قيمة حضارية - في الازمنة المختلفة، وفي المجتمعات المختلفة، وفقاً للوضع الحضاري في كل مجتمع، وهذا أمر طبيعي. ولم لا نقول إنه يتغير او يختلف حتى في المراحل الحضارية من حياة المجتمع نفسه، التي تبدو في الاطار العام متشابهة في عمومها؟ فالمجتمع العربي في العصر الجاهلي - مثلاً - كان يمر بمرحلة يمثل فيها الوضع الحضاري خطاً نامياً وصاعداً، وكذلك الامر بالنسبة الى مجتمعنا العربي في العصر الحديث وفي وقتنا الراهن؛ فلا شك في انه يمر بمرحلة نماء حضاري صاعد. وهذا النماء الحضاري في كلتا المرحلتين التاريخيتين يتمثل - ضمن أشياء اخرى - في نمو النشاط الابداعي في مجال الشعر. ومع ذلك فإن مجتمعنا الراهن لا يمكن ان يقنع بالتصورات نفسها التي حكمت موقف المجتمع الجاهلي من الشعر، لأن التشابه بين المجتمعين، لا يعدو ان يكون تشابهاً ظاهرياً عاماً، وإلا فقد كان المجتمع الجاهلي يتحرك - حضارياً - من مرحلة

الحضارة «الشفاهية» الى مرحلة الحضارة «الكتابية»، وكان الشعر عند ذاك عَرَضاً من اعـراض ذلك التحـول. ويختلف عن هذا كل الاختلاف الوضع الحضاري لمجتمعنا العربي المعاصر، الذي شُغل حيناً من الزمن بالبحث عن هويته، ثم صار عليه ان يؤكد وجوده على خريطة العالم، بما لهذا الوجود من تميز، والذي دخل فيه الشعر ـ نتيجة لهذا ـ في عالم الكتابة من أوسع ابوابه.

لقد صار الشعر في وقتنا الراهن ـ اكثر من أي زمن مضىٰ ـ «كتابة»، بكل ما يحمله مفهوم الكتابة من معاناة متعددة الأبعاد، وتأكدت بذلك مسؤوليته على نحو لم يتحقق من قبل. والكتابة لا تكتمل إلا بالقراءة؛ ومن ثم فقد اصبح الشعر في حياتنا الراهنة ضرورة ثقافية، ولم يعد ترفاً عقلياً او متعة عابرة.

وهكذا يتغير مفهوم الشعر من حيث وسائطه وغاياته في الازمنة المختلفة لدى المجتمع نفسه، فضلاً عن المجتمعات المختلفة.

وعندما نقول إن الشعر في وقتنا الراهن قد صار كتابة فإن هذا اللون من الكتابة ما تزال له خصوصيته. وتنشأ هذه الخصوصية من ان الشاعر حين يكتب ما يزال يمارس الكلام بطريقته الخاصة المتفردة. فهو يمارس الكتابة مضموناً، ولكن تظل هذه الكتابة حصيلة لكلامه النفسي الخاص.

ولنتذكر هنا ـ توضيحاً لهذه المسألة ـ عبارة فردينـاند دي سـوسير التي تقـول ان «الكلام نشـاط فردي؛ فالافراد؛ وليست الجماعة، هم الذين يتكلمون؛ اما اللغة فهي ـ على العكس من ذلك ـ أمـر جماعي؛ إذ إنها مجموعة من الصور اللفظية تختزن في الذهن الجماعي، هذه الصور التي هي ذات قيم موحدة عند جميع الافراد»[1].

واستلهاماً لهذه الحقيقة اللغوية، او ترتيباً عليها، يمكننا ان نقول ان موقف الشاعر من اللغة هو موقف الفرد المتكلم، بإزاء اللغة التي هي ملك للجماعة. واللغة تتمتع بقدر كبير من الثبات، فهي أقرب الى السكونية، في حين ان الكلام دائم التغير والتجدد، وهو ـ من ثم ـ يكتسب صفة الدينامية.

وفي مراحل النمو الحضاري، ومن ثم النمو الشعري، يصبح الشاعر متكلماً من نوع خاص، ويصبح ـ من ثم ـ منتجاً للشعر؛ في حين انه في مراحل الانحسار او التراجع الحضاري لا يجد الشاعر ما يتكلمه؛ وهو عندئذ يستخدم اللغة بكل رصيدها القديم المذخور فيها. في حالة الكلام يبدع الشاعر اللغة التي ستصير كتابة، وفي حالة استخدامه اللغة فإنه ينقلب مستهلكاً للمذخور فيها. وكما ان العصور منها ما يكون منتجاً للحضارة ومنها ما يكون مستهلكاً دون إضافة، فكذلك الشعر؛ إما ان يكون كلاماً خاصاً، فيكون بذلك إنتاجاً وإضافة، وإما ان يكون لغة عامة فيكون استهلاكاً. والشعر في واقعنا الراهن هو كلام خاص من الطراز الاول.

حقاً إننا جميعاً نمارس الكلام الذي يعنيه علماء اللغة، ولكن الخصوصية التي يتكلم بها الشاعر هي التي تجعل كلامه شعراً؛ فهو لا يتكلم كلامنا نحن عامة الناس، او حتى نحن جماعة المثقفين، وإن كان يعيش بين ظهرانينا. وهو كذلك لا يتكلم لغة التراث، وإن كانت جذوره ضاربة فيه، فلو انه تكلم كلامنا [illegible] لكان مستهلكاً لهذا التراث وليس مبدعاً، ولما

استغرقه الواقع الذي نعيشه جميعاً، فكانت حركته ـ عندئذ ـ في مستوى الظاهر والجزئي والعابر، أي انه يكون محاصراً بالآنى، والآني لا يمثل إلا ضلعاً من أضلاع مثلث العملية الابداعية. وهو حين يتكلم لغة التراث يكون قد تعلق بالماضي (ولا أقول التاريخ)؛ فهو يدور في فلكه، وتجربة الماضي ليست الا بعداً من أبعاد العملية الابداعية، لا ينفيها الحاضر مجتمعة، ولكنه لا يقبلها مجتمعة. ويبقى بعد كل هذا ان كلام الشاعر المبدع لا بد ان يغاير في وقت واحد كلامنا الآني وكلام التراث جميعاً.

من أين تأتي إذن خصوصية كلام الشاعر المبدع؟ وإذا هو لم يكن حقاً يتكلم كلامنا كما لا يتكلم لغة التراث، فكيف إذن نفهم حرصه على التوجه إلينا، مستمعين اليه او قراء له على السواء؟

وفيما يتعلق بالسؤال الاول لا يمكن ان تكون الخصوصية التي نعنيها هنا في كلام الشاعر هي مجرد ما نلحظه من تمايز شكلي بين كلامنا والكلام الذي يتجسد في القصيدة، وإن كان لهذا التمايز تقديره دون شك، ولكن الخصوصية تتمثل أساساً في ان الشاعر يرى الاشياء على خلاف ما نرى؛ فهو حين يبدع إنما يمارس أقصىٰ درجات التحرر من كل ما نحن مشدودون اليه بالضرورة، مما هو عادي ومألوف ودارج.

إن معظمنا ـ كما يقرر المصور الفوتوغرافي «بل برانت Bill Brandt» ـ شديد الانهماك في مشاغله، شديد الانزعاج، شديد الحرص على إثبات أنه على حق، غارق للغاية في الافكار على نحو لا يسمح له بالوقوف والتأمل، فنحن ننظر الى الشيء ونظن اننا قد رأيناه، ومع ذلك فإن ما نراه لا يعدو ـ في الغالب ـ ما تدعونا ميولنا المنحازة الى توقع رؤيته، او ما تفرض علينا تجاربنا السابقة ان نراه. ومن النادر للغاية ان نكون قادرين على تخليص عقولنا من الافكار والعواطف، وان نمارس رؤية [الاشياء] لمجرد متعة الرؤية. وبقدر إخفاقنا في تحقيق ذلك، يظل جوهر الاشياء خافياً عنا[٢].

وتتميز رؤية الشاعر للاشياء من رؤيتنا بأنها تتضافر فيها قوة الحدس وقوة الخيـال. والخيال أداة استكشاف؛ والحدس كشف، فالخيال يشكل مدركاته النفسية عما هو من غير الميسور إدراكه عن طريق الحواس؛ او هو ـ كما يقول «وردزورث» ـ أداة الرؤية العميقة والتعاطف مع الاشياء، والقدرة على إدراك الصور البعيدة عن الواقع الموضوعي المألوف والتعبير عنها. اما الحدس فهو الادراك الواعي لواقعة او عملية ما، دون ان تتدخل في هذا أي عادة من العادات العقلية في الاستنبـاط او الاقناع او التـدبر. فالحدس كشف من حيث إنه المعرفة المؤكدة، التي تحصل نتيجة للرؤى المباغتة[٣].

والشاعر المبدع مستكشف جريء، يضيق بالضغوط الصارمة، الناشئة عن التزام التقاليد، وعن الصيغ والابنية العقلية والاجتماعية الجامدة، وهو مدفوع من داخله دائماً الى استكشاف المجهول، دون ان يصل الى حالة الرضا قط. وهو ـ من ثم ـ دائم التمرد على الاشياء وعلى نفسه.

ان معظم الناس يشعرون بالأمان والطمأنينة عندما يسم التقليد المتوارث وظائفهم وطرق معيشتهم وأساليب تفكيرهم بميسم القبول. اما الشاعر المبدع فلديه من الشجاعة ما يجعله قادراً على ان يحطم كل ما من شانه ان يعوق حريته، ولديه من الايمان القوي بأفكاره ومعتقداته ما يجعله قادراً على تحريك الآخرين

وإخراجهم من حالة البلادة، او من سكونيتهم، وإقناعهم بأنه على حق، فضلاً عن قدرته على تحطيم جدران التصنيف الصلبة، من أجل ان يحافظ لابداعه على ديناميته.

ومن هذا كله تتضح عناصر التمايز بين كلام الشاعر وكلامنا. إنه تمايز يقود اليه ويحدده موقف الشاعر في جدله مع الماضي والحاضر، وأسلوبه في رؤية الاشياء رؤية محررة، وما يتمخض عن هذا وذاك من كشوف من شأنها ان تقنعنا، وان تعدل بذلك من مواقفنا، او تصححها، او تغيرها تغييراً جذرياً.

أما حرص الشاعر على ان يتوجه بكلامه الينا ـ وهو ما يتعلق بالسؤال الثاني ـ فليس في هذا ادنى تنازل منه عن موقفه، او تناقض مع هذا الموقف.

الشاعر يعي جيداً انه يتكلم لغة لا نتكلمها من جهة، وليست مألوفة في حصيلتنا اللغوية الموروثة من جهة اخرى، لا من حيث هي الفاظ ومفردات، بل من حيث هي وعي خاص للاشياء وشعور بها ممتزج بهذا الوعي، ورؤية لغير المألوف فيما هو مألوف، وكشف لعلاقات بين الاشياء كانت ما تزال خافية، وتمرد على الابنية الفكرية وكل الصيغ والقوالب الجاهزة.

يعرف الشاعر هذا كله ـ او ينبغي له ان يعرفه ان كان مبدعاً بحق ـ حين يكلمنا شعراً. وحرصه مع ذلك على ان يكلمنا إنما ينبع من رغبته في ان يحرر نفسه اولاً، ويحرر ارواحنا وعقولنا ثانياً، من كل ما هو مألوف وعابر، او نمطي متجمد.

إن الشعر ـ كالفن بعامة ـ حين يكون إبداعاً حقيقياً، يمثل لوناً من الاستنارة الحافزة للهمم، ويحقق اهدافاً معرفية لها خصوصيتها، من حيث إنه كشف حدسي وارتياد. ونحن لذلك احرص ما نكون على تلقي الشعر، سماعاً او قراءة، لأننا من خلال كلام الشاعر نرى وندرك ونتعرف، وفي جملة واحدة أقول: إن الشعر بالنسبة الينا يمثل ريادة معرفية وسلوكاً حضارياً.

وإذا كان مجتمعنا العربي يحرص على الشعر ويتشوق اليه، في زمن استفاضت فيه المعارف العلمية والتكنولوجية، فلا ينبغي ان يفهم منه هذا الحرص على انه ينتمي الى بنية حضارية انقضى زمنها، بل على العكس، يدل تشبثه بالشعر، إبداعاً وتلقياً، على انه مجتمع حضاري بأدق معاني الكلمة. ولست أقول هذا انطلاقاً من شوفينية بغيضة، بل من حقيقة ان الحضارة في اكمل صورها إنما تتحقق عندما تتضافر فيها جميع الانساق المعرفية، وتنشط فيها كل الطاقات البشرية بمقادير متوازنة ومتآلفة.

يقول «روثبارت Rohtbart»: «لقد ظهر الميل في الحضارة الغربية على مدى حقبة من الزمن الى النظر الى الفنون نظرة ارتياب على انها مخربة على المستويين الاجتماعي والاخلاقي» ومن جهة اخرى ظفر العلماء بمكان في المجتمع اكثر استقراراً واكثر إقناعاً، وصاروا ـ من ثم ـ اكثر حرية في متابعة رؤاهم. ومع ذلك [illegible] فالتحيز الحضاري ضد الفنان قد أخذ يضعف عندما تحقق

إن التغيرات الهائلة التي تحدث في زمننا ليست سياسية وتكنولوجية صرفاً، إنها فكرية وحضارية كذلك، فقد اخذ الرجل الغربي يستكشف، او يعيد استكشاف حقيقة ان الخيال عنصر لازم لوعيه الخاص، وليس عنصراً اضافياً غريباً لا يعوًّل عليه»[4].

وهذا الشاهد يؤكد ما ذهبنا اليه من ضرورة ان تتضافر كل الوان النشاط الانساني من أجل بناء حضارة انسانية متوازنة، ومن قلب هذه الحقيقة نفسها يتكشف المعنى الحضاري لتعلق مجتمعنا العربي بالشعر، ولتقديره الخاص للشاعر.

إن كل عمل شعري بحق، يتضمن علاقة تربط بين الشاعر وجمهور المتلقين لهذا العمل، وتحقق الهدف الحضاري الذى ينتج عن كل ابداع جمالي. فالهدف الاخير للشعر من المنظور الحضاري هو خلق نوع من التآلف في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة. ذلك بأن التآلف الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع هو الجدوى الاخيرة للشعر. والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا التآلف، لأنه أقدر الناس على استيعاب كل الوان التناقض الماثلة في الحياة؛ ولأنه هو نفسه إنما يبحث عن ذلك التآلف بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين. والشعر هو أنسب أطر الابداع الجمالي لتحقيق هذا الهدف، فالشاعر يصب عالم «اللا تآلف» الخارجي في اكثر اطر التعبير تحقيقاً للتآلف؛ فإذا بالقصيدة التي تضم أشد صور التناقض تمثل آخر الامر بينة عظيمة التآلف. ونحن جميعاً نلتقي عندها لكي توحد من اهتمامنا؛ لكي تخلق بيننا وبين الشاعر تآلفاً مبدئياً، يحدد لنا الطريق الى التآلف الكلي معه في موقفه من الاشياء. ولا يمكن لمجتمع ما ان يقيم حضارة متآلفة العناصر ما لم يتحقق حد ادنىٰ من التآلف بين ابناء هذا المجتمع. واذا نجح الشعر في ان يؤلف بين أبناء أمتنا فإنه يكون بذلك قد أهلنا لأن نمضي قدماً في تحقيق وجودنا الحضاري على خارطة العالم.

---

١ ـ أوتوجسبرسن: اللغة بين الفرد والمجتمع، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الانجلو المصرية، ص١٥.

2 — Harold A. Rothbart: Cybernetic Creativity Robert Speller & Sons, New York 1972, p. 30.

3 — Ibid, p. 13.

٤ ـ نفسه، ص ٣٩.

الشعر العربي الحديث بوصفه جنساً ادبياً

فاضل ثامر

١ ـ مرحلة التساؤلات:

تعد قضية الاجناس او الانواع الادبية واحدة من اعقد المشكلات الجمالية التي واجهت النقاد وعلماء الجمال على مر العصور. فمنذ افلاطون وارسطو، وحتى وقتنا الحاضر لم يكف الدارسون لحظة واحدة عن فحص ومدارسة هذه الاشكالية المعقدة التي تواجه مختلف التجارب والاتجاهات الادبية المعاصرة في مختلف البلدان.

ولم يكن الادب العربي مستثنى من هذا الدوار الجدلي الشائك. ويكفي للتدليل على ذلك، ما نشهده خلال السنوات الاخيرة من حوار مثمر حول طبيعة الاجناس في ادبنا العربي الموروث والحديث على السواء.

ولا تزعم هذه الورقة، انها تتصدى لمشكلة الاجناس الادبية بشكل متكامل، فهذا امر يحتاج الى جهود خاصة، ولكنها ستحاول فحص طبيعة القصيدة العربية الحديثة على ضوء اشكالية الاجناس الادبية.

ترى كيف يمكن النظر الى الشعر العربي الحديث على ضوء نظرية الاجناس الادبية؟

هل يحق لنا مثلاً ان نعلن بان قصيدة الشعر الحر تشكل جنساً ادبياً جديداً، كما ذهب الى ذلك احد الدارسين[1]؟

وهل يحق لنا ان نعد التنويعات والاشكال المختلفة التي أنتجها الشعر العربي الحديث كالقصيدة الطويلة، والقصيدة الدرامية والقصيدة القصيرة، وقصيدة القناع اجناساً ادبية مستقلة كما يفعل بعض النقاد والباحثين[2]؟.

وهل يحق لنا ان نعد اغراض الشعر العربي التقليدية كالغزل والهجاء والفخر والمديح وغيرها اجناساً شعرية متكاملة كما يذهب الى ذلك بعض نقادنا الاكاديميين[3]؟ أم ان ننتهي من كل هذا الدوار المدوخ فننفض ايدينا من مقولة الاجناس الادبية جملة وتفصيلاً، كما فعل الرومانتيكيون في رفضهم الشامل لمقولات الكلاسيكية، وفي مقدمتها مقولة نقاء الاجناس الادبية الذي دعت اليه الكلاسيكية، او كما فعل بعدهم الفيلسوف الايطالي بنديتوكروتشه الذي رفض هذه النظرية بحسم واعلن بان «كل قصيدة هي جنس ادبي قائم بذاته»[4].

لا اكتمكم سراً باني لا امتلك اجابات جاهزة ومتكاملة لكل هذه التساؤلات المربكة التي تلح على ذهني منذ سنوات طويلة وانا اقلب مقولة الاجناس الادبية على وجوهها المختلفة. ولقد فكرت مراراً في ان اصرف النظر عن هذه المعضلة، الا اني وجدتها قائمة امامي في كل مواجهة نقدية جادة بوصفها اشكالية نقدية متجددة تتحدى الحياة النقدية والادبية بكبرياء حتى عادت، مرة اخرى، تحتل حيزاً غير قليل من اهتمام النقاد والباحثين في مواقف متباينة تتراوح بين القبول الكامل والرفض المطلق.

فكيف، والحالة هذه، نستطيع ان نواجه هذه الاشكالية على ضوء متغيرات العصر والثقافة، وقبل

كل شيء، على ضوء تطور حركة الحداثة الشعرية العربية خلال العقود الاربعة الاخيرة بالذات؟

قبل محاولة تقديم اجابات اولية ـ واؤكد انها اولية وغير حاسمة ـ اجد نفسي مضطراً لمواجهة هذه الاشكالية تاريخياً واصطلاحياً وصولاً الى تبلور موقفنا النقدي الراهن.

٢ ـ قضية المصطلح النقدي:

درج النقاد والباحثون على استخدام مجموعة كبيرة من المصطلحات للتعبير عن هذه الاشكالية، ويبدو ان مصطلح Genres الفرنسي اكثرها شيوعاً ويقابله في العربية مصطلح الاجناس، ويشير احد الباحثين الى وجود مصطلحات مقاربة في الالمانية هي Gatlungs وبالاسبانية Genros تؤدي نفس المعنىٰ. كما ان هذا المصطلح لم يستقر ويتأصل في اللغة الانكليزية الا حديثاً، وبالذات منذ مطلع هذا القرن، حيث كان يشيع مصطلح «الانواع» Kinds او الاصناف Species في معظم الدراسات النقدية[٥]. ورغم شيوع مصطلح Genres في اللغة الانكليزية اليوم، فهناك عدد من الباحثين يؤثر استخدام مصطلح «الانواع» عليه كما يفعل الناقد الاستر فاولر في كتابه «انواع الادب» ـ مقدمة لنظرية الاجناس والاشكال»[٦]، كما نجد ناقداً آخر هو الن رودواي يفضل مصطلح «الانماط» Types على هذه المصطلحات[٧].

اما في اللغة العربية، وفي نقدنا الموروث بالذات فلم يشع استعمال مصطلحي الاجناس والانواع الادبية بالدلالة النقدية التي نحن بصددها ويبدو ان سبب ذلك يعود الى ان مقولة الاجناس الادبية لم تشغل النقد العربي بشكل جدي، رغم استخدام مصطلحات اخرى كالاغراض الشعرية وقد يعود ذلك ايضاً الى عدم استيعاب الناقد العربي لمقولة الاجناس الادبية التي طرحها ارسطو في كتابه «فن الشعر» وربما تتحمل الترجمة غير الدقيقة التي قام بها بعض المترجمين العرب القدامى مسؤولية ذلك[٨]، ففوتت بذلك على الناقد العربي فرصة مدارسة اشكالية الاجناس الادبية وتطبيقها على واقع الادب العربي آنذاك.

ولو عدنا الى المعاجم العربية لوجدنا ان كلمة (نوع) تعني «كل ضرب من الشيء وكل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس» كما تمتلك هذه الكلمات دلالات خاصة لدى المناطقة والاصوليين لا صلة لها بالمصطلح النقدي المقصود. اما كلمة «الجنس» فهي الاخرى لا تحمل دلالة اصطلاحية معينة فهي تشير ايضاً الى «كل ضرب من الشيء»[٩] وهنالك من يذهب الى ان كلمة (الجنس) معربة من أصل يوناني «ولعله معرب جانوس باليونانية ومعناه نسل او عشيرة او عائلة او ولادة، والجمع اجناس، وجنوس.»[١٠].

او هي بتعبير اوستن وارين ورينيه ويليك «مؤسسة» كبقية المؤسسات باعتبارها مبدأ تنظيمياً: فهي لا تصنف الادب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (الفترة او اللغة القومية) وانما بحسب بنية او تنظيم انواع ادبية متخصصة»[١٢].

ويكاد يجمع اغلب الباحثين والنقاد في تاريخ الاجناس الادبية على ان الاجناس الادبية لم تظهر مرة واحدة، بل ظهر الجنس الملحمي اولاً ثم تلاه الجنس الغنائي، وجاء اخيراً الجنس الدرامي. وهناك من يحاول ان يجد تفسيراً لهذا التراتب على الشكل التالي: «ان الانسان عبر في اول الامر عن ذاته وعن موقفه من هذا العالم بالادب القصصي او الملحمي، ثم عندما تطور وعي الانسان بتطور المجتمع عبر عن ذاته وعن وعيه لهذا العالم بجنس ادبي ثان هو الشعر الغنائي، ثم مع تقدم الحضارة وتطور المجتمع عبر الانسان عن وجوده بجنس ادبي ثالث هو الادب الدرامي.»[١٣] وقد حاول هيغل ان يطبق ثلاثيته الفلسفية المعروفة على ظهور الاجناس الادبية، فذهب الى ان الملحمة ادب يعكس العالم الموضوعي، والشعر الغنائي ادب يعكس العالم الداخلي، والدراما تربط بين النوعين السابقين عن طريق التركيب[١٤].

ويذهب اوستن وارين ورينيه ويليك الى ان مؤلفات ارسطو وهوراس هي مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الانواع، ويشير الى ان افلاطون وارسطو قد ميزا الانواع الرئيسية الثلاثة بحسب اسلوب المحاكاة: فالشعر الغنائي هو شخص الشاعر ذاته، وفي الشعر الملحمي يتحدث الشاعر جزئياً بشخصية، كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)، اما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية[١٥].

٣ ـ ثلاث زوايا للنظر:

ونستطيع ان نلاحظ هنا ان الباحثين والنقاد يختلفون في تحديد طبيعة الاجناس الادبية وبيان مقوماتها، والعوامل التاريخية التي ادت الى ظهورها. ويشير الدكتور عبدالسلام المسدي الى هذه الاشكالية مبيناً ان وجهات النظر في قضية الاجناس الادبية «تتباين بحسب المعيار الذي يحتكم اليه الناقد في ضبط نوعية الجنس الادبي اولاً، ثم تتباين بحسب تحديد المقومات الفنية التي تميز ذلك الجنس عن أضرب الاجناس الادبية الاخرى.»[١٦]

وبشكل عام نستطيع ان نتلمس ثلاث زوايا للنظر او ثلاثة اتجاهات اساسية في هذا الميدان:

١ ـ الاتجاه التطوري الداروني.

٢ ـ الاتجاه الداخلي او الجمالي واللغوي.

٣ ـ الاتجاه السوسيولوجي ـ التاريخي.

حيث نجد في الاتجاه الاول محاولة ميكانيكية لتطبيق نظرية دارون في التطور على قضية الاجناس الادبية، وكان برونتيير أبرز ممثل لهذا الاتجاه وهو اضافة الى ذلك من أنصار مدرسة اوغست كونت الوضعية حيث «آمن بان قوانين التطور في عالم الاحياء والنباتات لها ما يماثلها من قوانين تطور في عالم الفنون

والآداب ورأى ان النوع الادبي كالنوع البيولوجي : ينشأ ويتطور وينقرض . »[١٧]

وقد واجهت نظرية برونتير التطورية هذه انتقادات شديدة من قبل النقاد واتهم برونتير بأنه قد الحق الاذى بعلم الانواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في التطور، فتوصل الى نتائج معينة كقوله ان خطب الوعاظ في القرن السابع عشر قد تحولت بعد فترة انقطاع الى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر[١٨].

وفي تقديري ان فضيلة برونتير الاساسية تظل في انه نبه، وبشكل ملفت للنظر، الى اهمية دراسة مسألة الاجناس الادبية، واكد ان المدخل الطبيعي لدراسة وفحص اي نص ادبي يتمثل قبل كل شيء في تحديد هويته على ضوء مقولة الاجناس الادبية، ويمكن ان تلاحظ ان هذا الاتجاه قد انتهى تأثيره الفعلي بفعل تأثير الموقف الرومانتيكي وظهور الاتجاهات الجديدة.

اما الاتجاه الداخلي او الجمالي فيعنى بالبنية الشكلية واللغوية للاجناس الادبية، وتدعمه مختلف النزعات والاتجاهات الشكلانية والجمالية والميتافيزيقية والالسنية التي تهمل دور العوالم التاريخية والسوسيولوجية لنشوء الانواع الادبية وتعنى اشد العناية بدراسة وفحص البنية المعمارية واللغوية للجنس الادبي، انطلاقاً من ان اللغة هي الوسيط الاساسي للجنس الادبي. وترتبط بعض مفاهيم هذا الاتجاه بين «الشعرية»، او «الادبية» في النص الادبي وبين جوهر الجنس الادبي. ويكاد جهد الناقد الفرنسي جيرار جنيت في كتابه «مدخل لجامع النص» ينصب على معاينة وتعميق هذا الاتجاه. فهو يعلن منذ البداية «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص Architext أي مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي اليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الانواع اصناف الخطابات وصيغ التعبير والاجناس الادبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ ارسطو في ان تشكل من هذه الانواع نظاماً موحداً قابلاً للاحاطة بكامل الحقل الادبي»[١٩].

ويعلن الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في بحث له حول «مستقبل الاجناس الادبية» ان مشكل الاجناس الادبية يصبح ثانوياً امام مشكل ادبية الاجناس ويخلص الى القول، وهو يعلي من شأن «الادبية» في تحديد ماهية الجنس الادبي «فالانطلاق من ضروب الادبية في الادب يجنبنا كل تصنيف شكلي لا يبرز خصوصية الكلام الذي ندرسه مهما اجتهدنا في التعمق»[٢٠].

وتزخر الدراسات النقدية والادبية الحديثة بآراء وتقسيمات جمالية ولغوية وسيكولوجية عن مستويات التعبير والبناء. فهناك من يرى ان استخدام الضمائر والازمنة يكشف عن دلالة سيكولوجية محددة. وينظر لانواع الادب على انها انعكاس لصفات الزمن النحوية على الصورة التالية:

الشعر الغنائي : الحاضر

القصة والملحمة: الماضي

الدراما: المستقبل او الحاضر

اما بالنسبة لتوظيف الضمائر فيتم عادة على الصورة التالية :

الشعر الغنائي : ضمير المتكلم

القصة الملحمية : ضمير الغائب

الدراما : المخاطب (بالفتح)[٢٢]

وهنالك تفريعات تحليلية متنوعة يكشف عنها هذا الاتجاه في الميدان اللغوي والاسلوبي، يكشف عن بعض جوانبها بشكل يبعث على الدهشة الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) الذي يضعنا في اللجة العميقة لاشكالية الاجناس الادبية في القرن العشرين. وتدهشنا بشكل خاص دقة استقصاءات هذا الناقد وتصحيحه لاجيال من الدارسين والنقاد للكثير من الاوهام والتصورات الخاطئة التي شاعت عبر العصور حول الاجناس الادبية واشاراته المهمة الى ان معظم النقاد والدارسين كانوا ينسبون خطأ بعض المفاهيم الخاصة بالاجناس الادبية وانواعها الى افلاطون وارسطو، وتأكيـده المهم بنفي نسبة التقسيم الثلاثي المشهور (الغنائية والملحمية والدرامية) الى ارسطو، ومحاولته اثبات ان هذا التقسيم لم يظهر الا في مراحل لاحقة لا علاقة لها بأرسطو وبكتابه «فن الشعر».

ويحفل كتاب (جيرار جينيت) هذا ـ ونعني به «مدخل لجامع النص» بجداول تبين آراء مختلف النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال في هذه التقسيمات والتفريعا[illegible]. فعلى سبيل المثال يجمع اغلب هؤلاء الدارسين على قرن الزمن الحاضر بالشعر الغنائي ومنهم شلنغ وهيغل وارسكين وجاكبسن بينما يقرن (ستيجر) زمن الماضي بالشعر الغنائي مخالفاً بذلك الرأي الشائع في هذا الميدان، اما (دالاس) فيذهب مذهباً آخر يرى فيه ان الشعر الغنائي يقترن بزمن المستقبل. اما بالنسبة للملحمة فيكاد يجمع اغلب الباحثين على اقترانها بالزمن الماضي ويخرج عن هذا الاجماع (ستيجر)، حيث يخصص زمن الحاضر وارسكين الذي يخصص زمن المستقبل اما بالنسبة للدراما، فنرى اختلافاً اوسع بين الباحثين. . فقسم منهم يـرى انها مقترنـة بالمستقبل، بينما يذهب آخرون الى قرنها بالحاضر، ولا نعدم من يقرنها بالماضي ايضاً[٢٢].

وهكذا نجد اهتماماً هائلاً بفحص ودراسة المستويات البنيويـة والتكوينيـة واللغويـة للاجنـاس الادبية، ولكن دونما اعارة اهتمام مماثل للمشكـلات التاريخيـة والاجتماعيـة وللوظيفة الـدلالية لهـذه الاجناس. فالظاهرة الادبية، محكومة بالنسبة لممثلي هذا الاتجاه بالقوانين الذاتية او الداخلية المحايثة للبنية اللغوية للجنس الادبي. ويشير باحث عربي معاصر هو الدكتور عبدالمنعم تليمة الى ايغال هذا الاتجاه بالتحليل الشكلي للجنس الادبي ويوجه نقداً بشكل خاص الى النقاد اللغويين والتحليليين الذين يجعلون الادب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية، التي هي قوانين لغوية باعتبار ان الادب فن لغوي اصلاً[٢٤].

ويمكن ان نلاحظ هنا ان هذا الاتجاه الواسع يكاد يكون هو الاتجاه السائد في الدراسات الادبية في الغرب، وهو يستمد الشيء الكثير من النظريات والاتجاهات الفلسفية المثالية في الفكر الاوربي والتي بدأها بشكل منهجي الفيلسوف الالماني عمانوئيل كانت وطورها فيها بعد هيجل ونيتشه وبرغسون وكروتشه

وغيرهم كما تستمد الكثير من قوتها من نتائج الدراسات الحديثة في ميادين علم اللغة (الالسنية والاسلوبية والشكلانية. ويستطيع هذا الاتجاه، رغم تطرفه الشكلاني احياناً، ومنحاه الاحادي، ان يضيء جوانب مهمة واساسية في طبيعة البنية الداخلية للجنس الادبي، الا انه يظل عاجزاً لوحده، عن الاجابة على جميع التساؤلات الجدية التي تثيرها اشكالية الاجناس الادبية ومنها الاصول التاريخية والسوسيولوجية للاجناس الادبية ووظائفها التعبيرية والجمالية.

اما الاتجاه الثالث، ونعني به الاتجاه السوسيولوجي - التاريخي فقد اولى اهتماماً خاصاً للكشف عن الجذور الاجتماعية والتاريخية لنشأة الاجناس الادبية وتطورها والتأكيد بشكل خاص على طبيعة المضامين والوظائف الداخلية لهذه الاجناس. وفي تقديري يمكن ان نعد كتاب «نظرية الادب» الذي الفه عدد من الباحثين السوفيت وترجمه الدكتور جميل نصيف التكريتي ممثلاً لهذا الاتجاه في الدراسات العالمية، كما نعد كتاب «مقدمة في نظرية الاجناس الادبية» للدكتور عبدالمنعم تليمة ممثلاً لهذا الاتجاه في الدراسات الادبية العربية. ويرى ايلسبورغ ان المنهج التاريخي في نظرية الادب يمكنه ان يأخذ بعين الاعتبار، قبل كل شيء، ظهور الانواع والاصناف الادبية على انها استجابة لمتطلبات الواقع وحياة الشعب والتطور النفسي للبشرية[٢٥]. ويجري تأكيد كبير في هذا الاتجاه على النظر الى الطبيعة الدلالية والمضمونية للاجناس الادبية واعتبارها «طرقاً لتطور الشكل الفني للمضمون بصورة عامة» ويكرر الباحثان كاجيف وكوزينوف هذه الفكرة ويعممانها بالقول بان «أي شكل فني ليس اكثر من مضمون فني جرى تشييئه وتحويله الى مادة ملموسة»[٢٦].

اما الدكتور عبدالمنعم تليمة فيذهب الى ان «المبدأ العام في تطور الانواع الادبية من حيث نشأة النوع الادبي وتغيره وتاريخه وتلاشيه في نوع ادبي آخر او انقراضه هو ان كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم في انواع ادبية بعينها تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها»[٢٧]. ويربط الباحث بين ظهور الانواع الادبية وبين النشاط الاجتماعي مؤكداً ان النوع الادبي يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتكنيكية في هذا الوضع، الا انه يقدم احترازين مهمين اولهما قدرة بعض الاعمال على الخلود رغم فناء هذا النوع الادبي او ذاك او فنائه في غيره بعد انتهاء الوضع التاريخي الذي اوجده، وثانيهما يؤكد على مبدأ الاستقلال النسبي للادب والفن عن القاعدة الاجتماعية على اعتبار ان خصوصية الفن تجعل التطور الفني ومنه منشأ الانواع وتطورها لا يتطابق تطابقاً آلياً جامداً مع التطور الاجتماعي، على الرغم من ان الاساس العلمي هنا ان تطور الفن محكوم بتطور المجتمع»[٢٨].

ولا شك ان محاولة «توليف» منهج جديد يفيد من كل هذه المقاربات والاتجاهات النظرية سيساعد الى حد كبير على تقديم اجابات متكاملة عن الاسئلة المعقدة والمعلقة التي تطرحها قضية الاجناس الادبية وبمقدور هذا المنهج المتكامل ان يأخذ بالحسبان

الارضية التاريخية والسوسيولوجية والثقافية لنشوء الاجناس الادبية وتطورها، ويدرس وظائفها الدلالية والجمالية والسيكولوجية المختلفة، كما يفيد من المفهوم التطوري ضمن سياقه التاريخي المعقول، ويعنى في الوقت ذاته بدراسة البنية الداخلية واللغوية للاجناس الادبية. ومثل هذا الطموح تكشف عنه الكثير من المشاريع والتطلعات النقدية الراهنة. فالناقد غراهام هوف (هو) يدعو الى ايجاد نظرية جديدة في الانواع والاجناس الادبية منقحة ومزيدة تكون اكمل من القديمة تعود الى الاسس العميقة للتصنيف، بدلاً من ان تتشبث بالحوادث التاريخية وحدها[٢٩].

٤ ـ الادب العربي واشكالية الاجناس الادبية:

اذا كنا قد لاحظنا ان قضية الاجناس الادبية تعد من القضايا الاشكالية الشائكة في الادب العالمي قديماً وحديثاً، فان هذه القضية تزداد تعقيداً وتشابكاً عند محاولة تطبيقها على واقع الادب العربي، قديمه وحديثه على السواء. اذ لا تتوفر في ادبنا العربي القديم جميع الاجناس الادبية كالملحمة والدراما مثلاً، كما ان ظهور الاجناس الادبية الحديثة يثير اشكالاً جديداً للباحثين. ونتيجة لكل ذلك نلحظ تبايناً واضطراباً في احكام العديد من الباحثين العرب وتصنيفاتهم، وغياب موقف منهجي موحد وواضح تجاه هذه الظاهرة الثقافية الخطيرة.

ويخيل لي ان الباحث العربي لم يدرس هذه الاشكالية المعقدة التي تواجه الادب العربي بعد، وان اغلب الدراسات التي كانت تقدم حول الادب العربي القديم كانت ذات طابع اكاديمي او وصفي لا يعنى، بشكل اساسي بدراسة هذا الادب على ضوء نظرية الاجناس الادبية، اما الدراسات النقدية الحديثة، فما زالت محدودة، وبحاجة الى مساهمة اوسع من قبل الباحثين والنقاد، وعلى مختلف المستويات التطبيقية والنظرية والتاريخية. ودون هذا الجهد المشترك والجاد فستظل قضية الاجناس الادبية في ادبنا تشكل اشكالية مستعصية مؤجلة.

وربما تنشأ هذه الاشكالية من حقيقة ان نظرية الاجناس الادبية قد انبثقت من استقراء شامل لوضع الآداب الاوربية منذ العهد الاغريقي وحتى الوقت الحاضر. وتبلورت على ضوء ذلك مسألة الانواع الادبية الثلاثة المعروفة (الملحمة والقصيدة الغنائية والدراما). وعند محاولة تطبيق هذه النظرية، كان الباحث العربي يختار احد ثلاثة مواقف:

الموقف الاول: يتمثل في محاولة تطبيق هذه النظرية، بشكل آلي وجامد.

الموقف الثاني: يتمثل في اغلب الدراسات التقليدية والاكاديمية في الاكتفاء بما هو ظاهري وعرضي في هذه الاشكالية، او محاولة تجنبها جملة وتفصيلاً، ودراسة الادب العربي بمعزل عن نظرية الاجناس الادبية.

الموقف الثالث: يتمثل في محاولة عدد من الدارسين والنقاد المتفتحين الذين حاولوا ان يشقوا لانفسهم

طريقاً جديداً في الدراسة ينطلق من مقولة الاجناس الادبية، ولكنه يأخذ بنظر الاعتبار خصوصيات التجربة الادبية العربية في عصورها المختلفة. وحتى مثل هذه المدرسة ما زالت في مراحلها الاولية، ولم تتضح ملامحها وانجازاتها بشكل متكامل، وهي بحاجة الى توحيد الجهود للوصول الى نتائج مشتركة تكتسب شرعية داخل الحركة النقدية الحديثة.

ولو حاولنا التوقف قليلاً امام بعض هذه الاتجاهات لوجدنا مصداقاً على ذلك. فالدكتور جودت الركابي يعترف بان شعرنا العربي ينتمي الى الشعر الغنائي، وان الشعر الملحمي لم يوجد في ادبنا كما عرفه الغربيون، وان كانت توجد قصص شعبية كسيرة عنترة وسيرة بني هلال وغيرهما، كما لم يعرف ادبنا العربي القديم والقول للباحث ـ الشعر الدرامي[٣٠] الا ان هذا الباحث عندما ينتقل للحديث عن الادب العربي الحديث واجناسه او اصنافه الادبية المستحدثة يفاجئنا بحكم غريب يرى فيه ان «قصيدة الشعر الحر نفسها تمثل جنساً ادبياً جديداً ايضاً»[٣١] وهو تطبيق آلي وجامد لمقولة الاجناس الادبية، ولامكانية نشوء اجناس جديدة، اذ تظل قصيدة الشعر الحر بوصفها تطوراً طبيعياً للقصيدة الغنائية ذاتها.

ونجد من الجانب الآخر، وجهة نظر وصفية واكاديمية تكاد ان تكرس احكام النقاد العرب القدامى حول اغراض الشعر وضروبه المختلفة وترفعها الى مستوى الاجناس الادبية. ونلحظ جانباً من هذه النظرة في موقف الناقد الراحل الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يرى ان قدامة بن جعفر له الفضل في دراسة اجناس الادب الشعرية، ثم نراه يعد اغراض الشعر التقليدية بمثابة اجناس ادبية. ويستعرض مواقف نقاد الادب العرب من القصيدة وما تتناوله من موضوعات واغراض فيشير الى انها مقصورة على الشعر الغنائي او الوجداني من مدح وهجاء ورثاء وافتخار وعتاب واستنجاز ووعيد واعتذار. ومنهم من يقرر ان اكثرها لدى الشعراء مطلباً المدح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف. ومنهم من يرجعها الى اصناف اربعة: المديح والهجاء والحكمة واللهو[٣٢]. ثم يحاول الباحث ان يكشف عن الوان فرعية لهذه الاغراض الشعرية. الا ان الباحث، رغم انطلاقة من اعتبار ضروب الشعر واغراضه اجناساً ادبية، نراه يعترف بانه لا يلحظ لدى نقاد العرب شيئاً ذا بال في تفصيل الفروق النفسية المختلفة بين كل هذه الاجناس، ولهذا فهو قد قام، ربما تجنباً لمزيد من الاشكالات بالاكتفاء بدراسة جنسين شعريين فقط هما المدح والغزل[٣٣]، ويعترف الباحث من الجانب الآخر بان النقد العربي لم يعن باجناس الادب الموضوعية في النثر، بقوله اننا لا نعلم شيئاً يعتد به خاصاً بالقصة عامة او المقامة او القصة على لسان الحيوان مثلاً، وانما انحصر هم النقاد في النثر الذاتي، وما يتصل به. ويلاحظ الباحث ان المنثور عند هؤلاء النقاد لا يخلو من ان يكون خطابة او ترسلاً او احتجاجاً او حديثاً ونلمس لدى الباحث تشككاً واضحاً في اكتمال ملامح الجنس الادبي في بعض هذه التقسيمات. فهو يرى مثلاً ان «الحديث» لا يشكل جنساً ادبياً قائماً بذاته. ويشير الى امكانية رد «الاحتجاج» او «الجدل» الى ضروب من الخطابة الاستدلالية. ولذا فان الباحث يضطر

للاقتصار على دراسة فن واحد من هذه الفنون النثرية وهو فن الخطابة بوصفه «الجنس الاهم من اجناس النثر»[34] على حد تعبيره.

اما الدكتور عبدالسلام المسدي، وهو ناقد جاد ومتفتح فيرى ان تصور العرب للادب لم ينبن على مقولة الاجناس اصلاً وانما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني، حيث اقام العرب ادبهم على منظوم ومنثور فقط، وبما ان كل ابداع في فن الادب قد قام على فلك هذين المدارين ـ والقول للباحث ـ فقد تمساك بهما اجدادنا العارفون بشأن الصياغة الانشائية فتوسلوا بالمنظوم والمنثور كرة اخرى بتعريف القرآن الكريم، وقد تحداهم في اقوى خصائصهم المميزة: بلاغة اللفظ وفصاحة اللسان، فقالوا عنه: «انه ليس بنظم ولا بشعر وانما هو قرآن»[35].

وبعد ان يعترف الباحث باصطدام مقولة الاجناس الادبية باشكالية التعامل مع التراث الابداعي في تاريخ حضارتنا العربية[36]، يعلن ان ابتعاث علم تصنيفي يكشف طبائع الالوان الفنية التي صيغ عليها الادب العربي لوضعها بمقام اجناس مستنبطة من ذات التراث، دونما تعسف ولا اسقاط يقتضي فض الاشكال المنهجي في تحديد مقومات الجنس الادبي[37]. وبعد ان يكشف الباحث عن المعايير السائدة لضبط مقاييس الاجناس الادبية يقدم تصوره الشخصي لهذه المسألة داعياً الباحثين للشروع بمهمة «استنباط سلم ألاجناس الادبية في تراثنا الحضاري مع ضبط مقومات الحد لكل جنس منها[38]». ثم يقدم لنا الباحث تصوره الشخصي الاولي لبعض النماذج المستنبطة من الادب العربي ومنها:

١ ـ فن الخطبة
٢ ـ فن الخبر
٣ ـ فن الاغاني
٤ ـ أدب التاريخ للامثال
٥ ـ فن المقامة
٦ ـ أدب الرحلة
٧ ـ أدب المرايا

ويكرر الباحث، بتواضع، دعوته للباحثين لاستكمال هذا البحث لاغنائه او لابتكار قوالب تصنيفية تغاير السلم الذي اقترحه[39]. ورغم تقديرنا لمجهود الباحث، الا انه قد اقتصر في بحثه، ربما بسبب طبيعة الموضوع على استقصاء بعض اجناس او اصناف الادب العربي الكلاسيكي النثرية، ولم يفحص الاجناس او الاصناف الشعرية. ولذا فان امامه، وامام جميع النقاد والدارسين العرب الجادين مهمة مواصلة هذه المهمة حتى نهايتها المنطقية.

٥ ـ الشعر العربي الحديث بوصفه جنساً أدبياً:

كيف نستطيع اذن ان ننظر الى الشعر العربي الحديث على ضوء اشكالية الاجناس الادبية. هل

نصم آذاننا عن الحقيقة ونشطب على هذه المقولة الخطيرة، لنحرر انفسنا من اعباء مسؤولية جسيمة أم نكتفي بنسخ تقييمات وتقسيمات الاوربيين لشعرهم في مراحله المختلفة.

في تقديري اننا في جميع الاحوال لا نمتلك سوى ان نتلمس طريقنا الخاص في فهم موقع شعرنا العربي الحديث من اشكالية الاجناس الادبية، دون قسر او افتعال.

رغم اننا لا يمكن ان ننظر الى القصيدة العربية الحديثة بوصفها قصيدة منسجمة ومتماثلة التضاريس، ورغم انها تكشف عن تنوع هائل في الاساليب والتقنيات والاشكال والرؤى ورغم عدم وجود نسب واضحة للعناصر الذاتية والموضوعية داخل هذه القصيدة، فهي تظل، في نظرنا، تمثل جنساً ادبياً، واحداً هو جنس الشعر الغنائي، وان كافة التنويعات الفرعية التي يحفل بها هذا الشعر انما هي تقسيمات ثانوية يمكن ان نصطلح عليها «بالاصناف» التي تنتمي الى جنس اساسي وهذا يعني ان جميع التنويعات التي ولدتها القصيدة الحديثة لم تتخذ صفة الجنس الادبي المستقل والنوعي، وذلك لان هذه التنويعات تظل خاضعة بالاساس للصوت المهيمن للشاعر الغنائي والذي يتحكم في النسيج الداخلي والبنيوي والدلالي للقصيدة الحديثة.

الا اننا يجب ان نعترف هنا بان القصيدة الغنائية التي نحن بصددها، لم تعد محددة بتلك الخصائص الذاتية والوجدانية النقية التي عرفتها القصيدة الغنائية العربية القديمة او تلك التي عرفتها الشعوب قديماً، بل اصبحت قصيدة معقدة ومركبة انصهرت فيها الكثير من العناصر والخامات الاولية الاخرى التي امتصتها من الاجناس الادبية الاخرى كالملحمة والدراما، كما تمثلت هذه القصيدة الكثير من العناصر الفعالة من بقية الفنون وبشكل خاص من فنون الرسم والنحت والموسيقى والسينما وغيرها. كما تعرضت، شأنها شأن بقية الاجناس الادبية، الى ضغوط العصر والواقع والى مؤثرات الاعلام والايديولوجيا ووسائل الاتصال المختلفة(٤٠).

انني اؤكد هنا على اهمية الاخذ بمقولة الاصناف الفرعية المتفرعة عن جنس القصيدة الغنائية، فانما لكي التجنب اعتبار بعض التنويعات الشعرية في داخل القصيدة بمثابة أجناس ادبية متكاملة، موضوعية كانت او ذاتية. وفي تقديري ان تجنب الخلط بين الاجناس الاساسية والاصناف الفرعية سيكون عوناً للباحث للوصول الى تحديد سلم تصنيفي واقعي لجميع التجارب النثرية والشعرية ينطلق اساساً من الاجناس الادبية الثلاثة الرئيسية: الملحمة والشعر الغنائي والدراما.

ونرى في هذا المجال ان الجنس الادبي الواحد يكشف، عن قدرة لتوليد مجموعة كبيرة من الاصناف الفرعية تلبية لحاجات التطور الاجتماعي والثقافي في كل عصر. وبعض هذه الاصناف تختفي لتحل محلها اصناف جديدة. الا ان كل هذه الاصناف تظل تحمل الملامح الاساسية المهيمنة للجنس الادبي المعين دون ان يعني ذلك تحولها الى اجناس ادبية مستقلة. ولذا يمكن رد جميع الفنون والتنويعات الشعرية في الشعر العربي الحديث الى الشعر الغنائي.

ومثل هذا التحديد ينطبق، بالنسبة لاستقصاءاتنا الحالية على الشعر العربي الحديث اساساً دون ان ينسحب على الشعر العربي القديم. فسواء، اكانت اغراض الشعر العربي القديم التقليدية اجناساً ادبية مستقلة ام مجرد اصناف فرعية لجنس شعري واحد هو الشعر الغنائي، وهذا ما قد تقرره دراسة لاحقة بشكل حاسم ـ فان هناك حقيقة عصرية لا يمكن انكارها هي ان الشعر العربي الحديث، وبشكل خاص منذ البواكير الاولى لحركة الحداثة الشعرية العربية قبل اربعة عقود قد تخلى عن مقولة الاغراض الشعرية واكتسب تحديداً جديداً انصهرت خلاله كافة الاغراض التقليدية القديمة، واصبحت تنويعاته الجديدة تدور ضمن أطار جنس ادبي واحد. فموضوعات الرثاء او الغزل او الهجاء او النقد السياسي او المدح التي قد نجدها في الشعر العربي الحديث لم تعد اغراضاً شعرية لذاتها، بل غدت جزءاً من نسيج القصيدة الحديثة ومن موقف الشاعر الحديث نفسه. ولذا فنحن لا يمكن ان نقر الرأي القائل بان قصيدة الحرب في العراق هي امتداد لقصيدة الحماسة في الشعر العربي القديم، كما لا يمكن ان نعد هذه القصيدة جنساً ادبياً جديداً، كما ذهب الى ذلك الناقد خلدون الشمعة في مداخلة له قدمها في الحلقة الدراسية لمهرجان المربد السادس عام ١٩٨٥.

كما لا يمكن ان نتفق هنا مع الدكتور عزالدين اسماعيل وهو ناقد ذكي نكن له كل الاحترام فيما ذهب اليه من اعتبار القصيدة الطويلة بمثابة جنس أدبي جديد. وهو يؤكد بان القصيدة الطويلة قد اصبحت جنساً ادبياً متميزاً في شعرنا الحديث. وهو يذهب الى القول بان الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية فرق في الجوهر[٤١] وهو يرى ان القصيدة الطويلة نوع ادبي يعد من جهة تطوراً للقصيدة الملحمية الادبية، كما انه في الوقت نفسه يمكن ان يعد تطوراً للقصيدة الغنائية، بعد ان تركت بداياتها العاطفية الصرف[٤٢].

ويحاول الدكتور عزالدين اسماعيل ان يدعم حكمه هذا بالاستناد الى رأي الناقد هربرت ريد في تحديد خصائص القصيدة الطويلة ورغم ان الباحث يعلن بان الطول وحده ليس هو المقياس، الا انه يعود مرة اخرى لاعتماد مقياس الطول بقوله «فنحن نسمي القصيدة في العادة قصيدة غنائية، وكان ذلك يعني في الاصل قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة» ويشير الى ان القصيدة، من وجهة نظر الشاعر، «تجسم موقفاً عاطفياً بسيطاً او مفرداً، انها قصيدة تعبر مباشرة عن حالة او الهام غير منقطع»[٤٣].

ثم يواصل اجراء المقارنة بين القصيدة الغنائية والقصيدة الطويلة ويركز على دور العاطفة والفكرة في هذا التمييز ثم يشير الى انه عندما تسيطر الصورة على المعنىٰ أي عندما يحدد المعنى تحديداً كافياً لينظر اليه بوصفه وحدة مفردة، أي ان يؤخذ منذ البداية حتى النهاية في توتر ذهني واحد، عندئذ يمكن ان تعرف القصيدة بحق بانها قصيدة»[٤٤]. ثم يحاول ان يحدد خصائص نوعية للقصيدة الطويلة فيبين انه عندما يكون المعنى معقداً بحيث يتحتم على العقل ان يستوعبه اجزاء منفصلة، وينظم هذه الاجزاء اخيراً في

وحدة لها مدلول عام، عندئذ تعرف القصيدة بحق بانها طويلة[٤٥].

ورغم نجاح الباحث في تحديد الكثير من الملامح الخصوصية للقصيدة الطويلة فهذه الملامح لا تجعل منها جنساً أدبياً مستقلاً، اذ تظل تمد جذورها العميقة داخل القصيدة الغنائية، وذلك لهيمنة صوت الشاعر ورؤياه بطريقة لا يمكن انكارها. وهنا يجب ان نميز بين اكثر من صنف من أصناف القصيدة الطويلة: هنالك قصائد فيها بنية مركبة متصاعدة، وهنالك مجرد مطولات غنائية، يشكل فيها الطول مجرد قيمة تراكمية اعتيادية، وهي لا تختلف عن مزايا القصيدة الغنائية الاعتيادية. كما ان بعض القصائد الطويلة تنحو منحىً دراميا، وأخرى تنحو منحىً ملحمياً. وهذا الامر يقودنا للحديث عن بعض التنويعات الحديثة المهمة في القصيدة العربية الحديثة كالقصيدة الدرامية مثلاً، التي يبالغ البعض في تضخيم ملامحها الدرامية حتى تبدو وكأنها قد اصبحت جنساً درامياً شعرياً، بينما تظل، في حقيقة الامر، قصيدة غنائية مركبة استطاعت ان تستوعب الموقف الدرامي في بعض جوانبه، وكذلك هو الحال بالنسبة للقصيدة ذات المنحىٰ الملحمي، فهي تظل رغم كل ما يقال جزءاً من القصيدة الغنائية وكصنف فرعي لها. ان قدرة القصيدة الغنائية على تمثل بعض العناصر الدرامية والملحمية كالصراع والسرد، والحوار وتعدد الاصوات، لا يعني بالضرورة انها قد اصبحت جنساً ادبياً موضوعياً، وانها فقدت جوهرها الغنائي، لان الشاعر يعرض هنا ما هو موضوعي وخارجي من خلال بؤرة الذات اما التراجيديا والملحمة الكبيرة - والقول هنا لجورج لوكاش فانما تعرضان العالم الموضوعي، أي الخارجي، وهما تعرضان حياة الانسان الداخلية فقط بقدر ما تكشف مشاعره وافكاره عن نفسها في مآثر واحداث، في تفاعل متطور مع الواقع الموضوعي، أي الخارجي. وهذا هو الخط الفاصل الحاسم - والقول للوكاش ايضاً - بين الملحمة والمسرحية من جهة والقصيدة الغنائية من جهة اخرى[٤٦].

قد يقال هنا ان بعض الاتجاهات والتنويعات داخل القصيدة الحديثة للاعلاء من شأن العناصر الموضوعية واضعاف العناصر الذاتية انما تمنح الحق في الحديث عن امكانية نشوء اجناس شعرية غير غنائية. فعلى سبيل المثال ان الدعوة التي نادى بها بعض الشعراء الرمزيين والحداثانيين (المودرنزميين) لتجريد الادب والفن من النزعة الانسانية Dehumanization of Arts والتي يعد مالارميه وازرا باوند وت. س. اليوت أبرز ممثليها، هذه الدعوة تكاد تلغي حضور الصوت الغنائي في الشعر الحديث. ويدعو الفيلسوف الاسباني آرتيجا. . آ. جاسيت الى تجريد الفن والشعر من العواطف الانسانية، وهو يرى ان الرسام الحديث مثلاً لا يريد الابتعاد عن الطبيعة، وانما يريد على الاخص تحطيم الصور الانسانية. ويشن هذا الفيلسوف هجوماً على الفن الرومانتيكي لانه يحاول التعبير عن العواطف، كما ينتقد في مجال الموسيقى (فاجنر) لانه يحاول التعبير عن العواطف الانسانية، ويتهمه بالميلودرامية بينما ينتصر لموسيقى (ديبوسي). لان الموسيقار كما يرى ينجح في تحرير الموسيقى تحريراً تاماً من العواطف الانسانية - ويعبر اخيراً عن سروره - لان ما حدث في الموسيقى حدث مثله في فن الشعر بفضل مالارميه الذي نبذ الطبيعة نبذاً وتجرد

من كل ما هو انساني، حتى انه لا يتيح لنا سبيلاً للانفعال[٤٧].

وربما يمكن ان نعد موقف ت. س. أليوت ضد نظرية التعبير الرومانتيكية مثالاً مهماً يتأكد فيه ميل عدد من شعراء الحداثة لاستبعاد ما هو ذاتي وغنائي. اذ يعلن اليوت في اكثر من موضع ان هدف الشاعر لا يكمن في محاولة التعبير عن المشاعر والذات، وانما على العكس في محاولة الهروب من هذه المشاعر والذات. وربما يقترن بهذا الموقف الرأي الشائع الذي راح ينظر الى «أنا» القصيدة، بوصفها «أنا» موضوعية لا تنتمي لـ«أنا» الشاعر الغنائية، انها «الأنا الثانية» او «أنا» الشخصية المتخلية او «أنا» القناع الذي يرتديه الشاعر. وهناك من يقول انك حالما تقول «أنا» فانما تتحدث عن (أنا) اخرى ولكن رغم كل هذه الميول داخل القصيدة، فانها تظل تكشف عن انشداد خفي وغير مرئي الى حضن القصيدة الغنائية بصيغتها الجديدة، وباصنافها الفرعية المستحدثة التي تكشف بدورها عن تباين في درجات ونسب ما هو موضوعي وذاتي داخل القصيدة الحديثة.

ويبدو ان النقد الحديث، ينطلق من موقف رومانسي في تضخيم ما هو ذاتي وغنائي في الشعر الغنائي. وينبه الناقد الفرنسي فنسن الى مخاطر ذلك. وبعد ان يعرف هذا الناقد الشعر الغنائي بانه «فيض من الاحساسات الشخصية موضوعه شخصي. حيث يصف الشاعر حالاته النفسية او بمعنى آخر ما يعبر عنه بضمير المتكلم (أنا) من ميدان الاحلام والآلام والسرور، وموقف الشاعر هنا سلبي، بمعنى ان الاحداث تؤثر فيه، وليس هو المؤثر في الاحداث[٤٨]» يعود هذا الناقد بعد ذلك للاستدراك على الانطباع الذي تركه الرومانتيكون لدى الناس من ان الشعر الغنائي شعر شخصي، بمعنى انه اعتراف، او افضاء بما يخالج النفس في نظم شعري، ويستدرك الناقد على هذا التحديد بقوله بأن مثل هذا التعريف يعتبر غير جامع، اذ انه يستبعد من نوع الشعر الغنائي مجموعة من الآثار الادبية كانت دائماً تعتبر بحق داخلة فيه. فالشعراء الغنائيون من اليونانيين على وجه الخصوص، لم يتغنوا باحساساتهم الشخصية فحسب، بل باحساسات المجتمع الذي كان يعتبرهم ألسنته الناطقة. ويشير الناقد الى ان الشاعر (بندار) لا يتحدث عن نفسه الا لماماً، ويلاحظ ان العنصر الاساسي في الشعر الغنائي لم يكن يقتصر على فيض الاحساس بل في قص الاساطير والخرافات المتصلة بأهل المدينة تارة، وبأسرة البطل في الشعر تارة اخرى[٤٩].

ومن كل ذلك نلاحظ ان القصيدة الغنائية، حتى بمظاهرها القديمة كانت تتسع للكثير من العناصر الموضوعية والقصصية والملحمية، ولذا لم يكن غريباً ان تنفتح هذه القصيدة في عصرنا على الكثير من سمات الاجناس الادبية الاخرى وتصهر داخل كيانها الكثير من هذه العناصر والملامح دون ان يجعلها ذلك تفقد ارتباطها الاصلي بخصوصية الجنس الادبي الاصلي. الا ان ذلك لا يمنع، كما سبق وان أشرنا سابقاً، ظهور تقسيمات فرعية اصطلحنا عليها بـ«الاصناف» الادبية المنبثقة من الجنس الادبي نفسه، اذ يكشف الجنس الادبي الواحد عن قدرة لتوليد مجموعة كبيرة من الاصناف الفرعية تلبية لحاجات التطور الاجتماعي والثقافي في كل عصر. وبعض هذه الاصناف تختفي لتحل محلها اصناف جديدة، الا ان كل

هذه الاصناف تظل تحمل الملامح الاساسية المهيمنة للجنس الادبي المعين دون ان يعني ذلك تحولها الى أجناس أدبية مستقلة. ويربط الكاتب الالماني جوهانز بيشر بين الجنس الادبي وأصنافه الفرعية فيشير الى ان الاجناس الادبية تمتلك القدرة على المحافظة على جوهرها دون ان يتنافى ذلك وامكانية قيام اصناف أدبية داخل الجنس او النوع الادبي الواحد، غير انه يجري، مع ذلك، تشكيل وقيام أصناف أدبية جديدة، في نفس الوقت الذي تفقد فيه مجموعة من تلك الاصناف التي كان لها وجود واضح قبل ذلك او تصبح لها اهمية من الدرجة الثانية. ويؤكد هذا الكاتب «ان النوع الادبي سرعان ما يؤكد وجوده وينتصر بالمحافظة على جوهره وان الاشكال المختلفة أي تداخل الاجناس وتناسخها لم تطبع بنفسها الادب بصورة جوهرية في أي وقت من الاوقات[٥٠]».

ومن الضروري عند فحص الاصناف الادبية الجديدة، النظر اليها عبر وظائفها الدلالية والتعبيرية والسيكولوجية. اذ لا يكفي الاحتكام الى ملمح واحد فقط للحديث عن ميلاد جنس ادبي او صنف شعري جديد، فنحن مثلاً لا يمكن ان نعد القصيدة المدورة، او قصيدة النثر اجناساً أدبية اعتماداً على البناء والنظام الايقاعي، كما لا يمكن ان نعد قصيدة الحرب جنساً ادبياً اعتماداً على موضوعها او قيمتها الاساسية. اذ لا بد من تكامل خصائص الصنف الادبي بشكل موضوعي. وينبه الباحثان كاجيف وكوزينوف الى عدم الاكتفاء بالتناول الشكلي للاصناف، عند تحديد الخصائص الصنفية المختلفة، لان هذا التناول ينصب على الوصف الخارجي، وعلى تبويب الظواهر الصنفية ويدعو للسعي للكشف عن المضمون الخاص بكل صنف «فالصنف، شأنه شأن اي شكل فني هو عبارة عن مضمون جرى تجسيده وتحويله الى بناء ادبي محدد[٥١]».

وتأسيساً على ما تقدم، نؤكد مرة اخرى، ان شعرنا العربي الحديث، يظل في الجوهر منتمياً لجنس الشعر الغنائي، الا انه من الجانب الآخر قد اكتسب غنى وملامح جديدة، كما خلق بدوره مجموعة من الاصناف المستحدثة، القابلة بدورها للتطور او الاندثار وفقاً لحاجات التعبير الشعري وسيرورة التجربة الانسانية. وبشكل عام نستطيع ان نتوقف امام الانماط الصنفية الاساسية في شعرنا الحديث، دون ان ينفي ذلك وجود اصناف شعرية اخرى، تحمل كلها وشم جنس الشعري الغنائي:

١ ـ القصيدة القصيرة: وهي قصيدة قصيرة، تكشف عن وحدة الانطباع وتكون مشحونة بتوتر عال، وهي تحمل الكثير من السمات النقية الذاتية للقصيدة الغنائية، كما أفادت من «السونيت» الاوربية، وغالباً ما تكون (أنا) الشاعر هنا غنائية.

٢ ـ القصيدة الطويلة: هنا يمكن ان نجد تنويعات كثير منها بعض المطولات الغنائية الاعتيادية، كما قد نجد بعض القصائد الطويلة التي تحمل بنية متنامية ومتطورة، وقد سبق لنا وان اشرنا الى هذا الصنف.

٣ ـ قصيدة القناع والمونولوج: في هذه القصيدة يستعير الشاعر قناع شخصية اخرى، تأريخية او معاصرة وتستحيل (أنا) القصيدة الى (أنا) الشخصية المتخيلة persono وقد سبق لنا وان كشفنا في مكان آخر عن جماليات قصيدة القناع[٥٢] mask.

٤ ـ القصيدة البالادية او الحكائية Ballad: ونرى ان هذه القصيدة التي كانت تعتبر ـ تاريخياً ـ من الوان الشعر الموضوعي الملحمي قد اكتسبت ملامح جديدة بفعل الممارسة الشعرية للشعراء الرومانتيكيين وبشكل خاص في تجارب كوليردج ووردزوث، ولذا فهي قد اكتسبت نبرة الشاعر الغنائي وطرحت جانباً الكثير من العناصر الملحمية والموضوعية القديمة[٥٣].

٥ ـ القصيدة ذات المنحى الدرامي ـ وأفضل استخدام هذه الصيغة على مصطلح القصيدة الدرامية الشائع. اذ تظل القصيدة ذات المنحى الدرامي، رغم هضمها للكثير من السمات الدرامية كالتوتر والصراع والحوار وتعدد الاصوات، ذات طبيعة غنائية[٥٤].

٦ ـ القصيدة ذات المنحىٰ الملحمي: وفي هذه القصيدة نجد عناية خاصة بتوظيف العناصر السردية والقصصية والملحمية ولكن ضمن اطار المسحة الغنائية.

٧ ـ القصيدة المقطعية او ما تسمىٰ بقصيدة اللوحات (او القصيدة العنقودية): حيث نجد ان القصيدة تتشكل من مقاطع عديدة، في الغالب تحمل عناوين فرعية، وتمتلك بنية شعرية معقدة، وتعدداً في الاصوات والتجارب.

٨ ـ القصيدة المركبة: وهي قصيدة ذات بناء سمفوني معقد تميل للافادة من الكثير من العناصر التي وظفتها الاصناف الادبية السابقة، كما تفيد بشكل خاص من معطيات الفنون الاخرى كالرسم والسينما والموسيقى وغيرها.

هذه بعض التفرعات الصنفية التي استقرأناها من تجربة الشعر العربي الحديث، وهي تقسيمات اولية وغير نهائية وجديرة بعناية الباحثين والنقاد لاغنائها او لاعادة النظر فيها، وكما هو واضح فقد استبعدنا زاوية النظر التقليدية التي كانت تنطلق من الموضوعات او الاغراض الشعرية كأساس لاقامة الاجناس او الاصناف الادبية، كما تجنبنا الاعتماد على معيار الشكل والبنية الخارجية.

واخيراً. . .

فان ما قلته الآن، وما قاله الكثير من الباحثين والنقاد سيظل محض اجتهادات فردية ما لم يتم التوصل الى تصور شامل وموحد لمفهوم الاجناس الادبية في الادب العربي القديم والحديث، وتحديد الخصائص النوعية للاجناس الادبية وتفرعاتها الصنفية المختلفة، على ضوء نظريات الادب المقارن الحديثة، كما ان دراسة جادة كهذه يتعين عليها ان تأخذ بنظر الاعتبار المتغيرات الحضارية والثقافية السائدة في عصرنا، ومنها مؤثرات العلم والتكنولوجيا والاعلام والايديولوجيا وغيرها.

ونؤكد في ختام هذه «الورقة» اهمية مقولة الاجناس الادبية بالنسبة لادبنا العربي، وعدم شرعية

تجاوزها او التنكر لها، لانها تظل في نظرنا المدخل الطبيعي للناقد لفهم وتناول وتقويم الاعمال والتجارب الادبية المختلفة وصولاً لتحديد ملامح دقيقة ووصفية للنص الادبي واشكالاته.

الهوامش:

(١) «الاجناس الادبية» د. جودة الركابي، مجلة «الكاتب العربي» - دمشق العدد (١٣) ١٩٨٥ ص ٣٩.

(٢) «الادب وفنونه» د. عزالدين اسماعيل، القاهرة (ط٧) ١٩٧٨ ص ١٥٥ حيث يعد الباحث القصيدة الطويلة نوعاً ادبياً جديداً.

(٣) «النقد الادبي الحديث» د. محمد غنيمي هلال، القاهرة (ط٤)، ١٩٦٩ ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٤) «اصل الاجناس الادبية» تودوروف ترجمة محمد برادة، مجلة «الثقافة الاجنبية» وزارة الاعلام بغداد، العدد (١) ١٩٨٢ ص ٤٤ - ٥٢.

(٥) «الادب المقارن» د. محمد غنيمي هلال، القاهرة ص ١٣٦.

(6) Kinds of Literature — An Introduction to the Theory of genres and Modes — By Alastair Fowler, Oxford, 1982.

(7) The Graft of Criticism — By Allan Rodway, Cambridge Unversity Press, 1982, P. 191.

(٨) ملاحظات من اجل دراسة «فن الشعر» ابراهيم حمادة، مجلة «المهد» عمان الاردن، ص ٥٥ - ٦٣، العدد (٣ - ٤) ١٩٨٤.

(٩) «محيط المحيط» المعلم بطرس البستاني، مكتبة لبنان ١٩٨٣، ص ٦٢٤.

(١٠) المصدر السابق، ص ١٢٩.

(١١) المصدر السابق، ص ١٢٩.

(١٢) «نظرية الانواع الادبية» فنسن - ترجمة د. حسن عون، القاهرة ١٩٨٥ الجزء الاول، ص ٢٢.

(١٣) «نظرية الادب» - اوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، ١٩٧٢، ص ٢٩٥ - ٢٩٦.

(١٤) «الاجناس الادبية» هامش سابق - ص ٣٩ - ٤٠.

(١٥) المصدر السابق ص ٤٣.

(١٦) «نظرية الادب» اوستن وارين ورينيه ويليك ص ٢٩٧.

(١٧) «النقد والحداثة» د.عبدالسلام المسدي، دار الطليعة بيروت ١٩٨٣ ص ١٠٧.

(١٨) مقدمة في نظرية الادب د. عبد المنعم تليمة، القاهرة ١٩٧٦ ص ١٣٥.

(١٩) «نظرية الادب» اوستن وارين ورينيه ويليك ص ٣١٠.

(٢٠) «مدخل لجامع النص» جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن ايوب وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٨٦ ص ٥.

(٢١) «مستقبل الاجناس الادبية» د. محمد الهادي الطرابلسي، نشر ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للادباء والكتاب العرب، الجزء الاول بغداد، ١٩٨٦ ص ٢١١ (اعيد نشر البحث في مجلة «الآداب» اللبنانية، العدد (١ - ٣) ١٩٨٦).

(٢٢) «نظرية الادب» تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الاعلام بغداد ١٩٨٠ ص ١٠ - ٢٠.

(٢٣) «مدخل لجامع النص» - جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن ايوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٨٦، ص ٥٧ - ٥٨.

(٢٤) «مقدمة في نظرية الادب» ـ ص ١٣٦ .

(٢٥) «نظرية الادب» ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ص ٢٠ .

(٢٦) المصدر السابق ص ٣٨ .

(٢٧) «مقدمة في نظرية الادب» ص ١٣١ .

(٢٨) المصدر السابق ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٢٩) «مقالة في النقد» ـ غراهام هو (هوف) ترجمة محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣ ص ١٠٤ .

(٣٠) «الاجناس الادبية»، جودت الركابي، ص ٣٩ .

(٣١) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٣٢) «النقد الادبي الحديث» د. غنيمي هلال، (مصدر سابق) ص ١٧٥ .

(٣٣) المصدر السابق ص ١٧٦ .

(٣٤) المصدر السابق ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

(٣٥) «النقد والحداثة» د. عبدالسلام المسدي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣ ص ١٠٨ .

(٣٦) المصدر السابق ص ١٠٨ .

(٣٧) المصدر السابق ص ١٠٩ ـ ١١٠ .

(٣٨) المصدر السابق ص ١١٠ .

(٣٩) المصدر السابق ص ١١١ ـ ١١٣ .

(٤٠) «مستقبل الاجناس الادبية» د. محمد الهادي الطرابلسي ص ١٨٧ ـ ٢١١ .

(٤١) «الادب وفنونه» ص ١٥٥ .

(٤٢) المصدر السابق ص ١٥٧ ـ ١٥٨ .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٥٥ .

(٤٤) المصدر السابق ص ١٥٦ .

(٤٥) المصدر السابق ص ١٥٦ .

(٤٦) «الرواية التاريخية» ـ جورج لوكاش ترجمة د. صالح جواد الطعمة وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٨، ص ١٢٠ .

(٤٧) «دراسات في الفن» ـ رمسيس يونان، القاهرة، ١٩٦٩ ص ٣٢٥ ـ ٣٢٩ .

(٤٨) «نظرية الانواع الادبية» ص ٢٣ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٥٠) «نظرية الادب» ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ص ١٢ .

(٥١) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٥٢) «القناع الدرامي والشعر» ـ فاضل ثامر، مجلة «الاقلام» بغداد العدد (١٠ ـ ١١) ١٩٨١ ص ٧٣ ـ ٨٥ .

(٥٣) «معالم جديدة في ادبنا المعاصر» فاضل ثامر، وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٥ ص ٢٧٥ ـ ٣٢١ .

(٥٤) «الاصول الدرامية في الشعر العربي» د. جلال الخياط وزارة الاعلام بغداد، ١٩٨٢، حيث نجد استقصاءً ذكياً للملامح والاصول الدرامية في القصيدة العربية .

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

